

Die Vierte Wand

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.

ReDesign Ausgaben 001-005

ISSN (online) 2366-7176 / ISSN (print) 2366-7184

Die Vierte Wand

Organ der *Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*

überarbeitete Spezial-Version der Ausgaben 001-005, Februar 2016

Vorsitzender: Dr. Stefan Gräbener
stellvertretender Vorsitzender: Prof. Siegfried Paul
stellvertretender Vorsitzender: Prof. Stephan Rolfes
Schriftführerin: Daniela Schaudinn
Schatzmeister: Gerhard Döring

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.
c/o Gräbener
Zwinglistrasse.27
D-10555 Berlin

kontakt @Initiative-TheaterMuseum.de
www.Initiative-TheaterMuseum.de
www.facebook.com/initiative.theatermuseum.berlin
https://instagram.com/itheamberlin
https://issuu.com/itheam

Bankverbindung:
Initiative TheaterMuseum e.V.
Berliner Volksbank
IBAN DE35 100 900 00 2447 9950 02
BIC BEVODEBB

Amtsgericht Berlin-Charlottenburg 14711 Nz. (1994)
SteuerNr.: 27/668/59047

ISSN (online) 2366-7176
ISSN (print) 2366-7184

Titelbild und Gesamtgestaltung

Magdeburg, Leuchtstelendetail
Gelände der Dt. Theaterausstellung 1927







Editorial

5 Ausgaben unserer VereinsZeitung sind bisher entstanden. Vier davon konnten durch großzügige Spenden von Firmen realisiert werden, denen wir hier erneut herzlich danken möchten.

Seit unserer ersten Ausstellung im Oktober 2010 ist viel geschehen. Die Aufmerksamkeit hinsichtlich unseres Vereinsziels ist deutlich gestiegen. Anfänglich skeptische Institutionen und Einzelpersonen stehen uns nun wohlwollend gegenüber. Eine Anfrage an den Berliner Senat veranlasste Diesen, zumindest eine ideelle Unterstützung zu bestätigen.

Gerade in den vergangenen Monaten konnten fruchtbare Kooperationen geschlossen werden. Die Ausgabe 6 wird im neuen Design und Umfang erscheinen. Darauf soll dieser Reprint vorbereiten.

Das Titelbild nimmt Bezug auf den ursprünglichen Titel der Original-Zeitung, die uns als Namensgeber dient, der aber nach nur einer Ausgabe geändert wurde: **DIE MASKE**. Es zeigt eine der zwei verbliebenen Leuchtstelen auf dem Gelände der ehemaligen Deutschen Theaterausstellung in Magdeburg im Jahr 1927.

Wir wünschen Ihnen eine spannende Lektüre und würden uns über Ihre Unterstützung freuen.

Herzliche Grüsse, Ihr

(Vorsitzender)





Anknüpfung und Erneuerung

Zur Wiederbelebung einer guten Idee

von Dr. Stefan Gräbener, Prof. Dr. Bernhard Paysan und Klaus Wichmann (#001•2012.01)

Die “**Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927**“ war nicht nur die erste Ausstellung, die versuchte die Theaterwelt in ihrer ganzen Breite darzustellen, sondern auch die erste, die von einer eigenen Zeitschrift angekündigt und begleitet wurde; ihr Titel: ***Die Vierte Wand***.

Im Vorwort zu Heft 1 vom August 1926 wird dieser Ansatz so beschrieben: „*Das bloße Zurschaustellen einer Überlieferung, dass dieses oder jenes im Werden und Wesen der deutschen Bühne einmal wirklich war und ist, dass hier und dort große Meister wirkten oder wirken, wäre wertlos, wenn es nicht gelingt, solcher Tradition für unser eigenes Sein einen Sinn zu geben. Theatergeschichte soll lebendig werden, Kunst und Kultur der Bühne, ihre technischen Notwendigkeiten, ihre Bindung an bestimmte Industriezweige werden gezeigt; die vier Ur- und Grundbestandteile des Theaters: Architektur, Literatur, Schauspielkunst und Technik in ihrer sinngemäßen und sinnfälligen Verschmelzung und in ihrer zeitlichen Abwandlung müssen offenbar werden...dazu dient wie ein Schrittmacher die Zeitschrift, das ist der Zweck der Ausstellung.*“

Diese auch heute noch aktuellen Leitgedanken spiegeln sich in allen Ausgaben der Zeitschrift in eindrücklicher Vielfalt wieder, häufig verfasst von namhaften Fachleuten und bekannten Persönlichkeiten wie z. B. Ernst Legal, Bruno Walter und Ferruccio Busoni.
Die letzte Ausgabe von **Die Vierte Wand** erschien nach Ende der Ausstellung im Oktober 1927.

Auch angeregt durch die Magdeburger Ausstellung eröffneten die preußischen Staatstheater 1929 ein eigenständiges Theatermuseum in Berlin, das von 1933 bis 1945 im Berliner Stadtschloss untergebracht war.

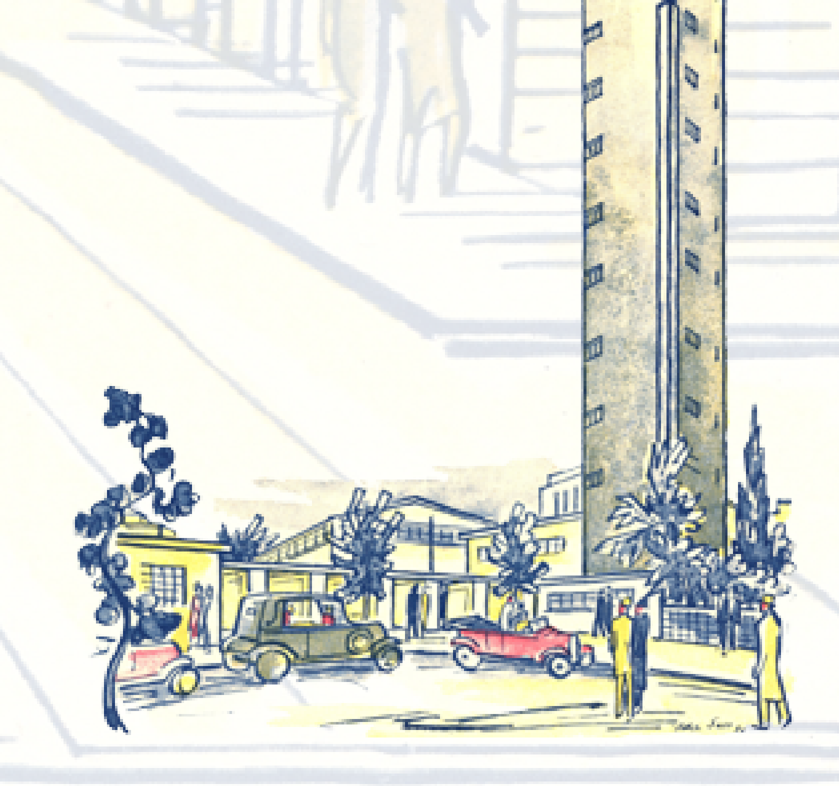



Johs. Sass

Heute befinden sich dessen Sammlungen in verschiedenen Museen und Archiven, und alle Theaterbegeisterten warten darauf, dass diese wieder gemeinsam in einem Theatermuseum zu sehen sind.
Die Geschichte und den Verbleib dieser Sammlungen hat Frau Dr. Ruth Freydank in "***Der Fall Berliner Theatermuseum***" eindrucksvoll dokumentiert.

Die "**Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.**" identifiziert sich mit den Magdeburger Gedanken der umfänglichen Betrachtung und möchte durch eine Wiederbelebung der Zeitschrift eben diese Tradition fortsetzen.
In ihrem Ansinnen die Gründung eines Theatermuseums in Berlin zu initiieren, soll **Die Vierte Wand** eine dauerhafte Diskussion anregen, Öffentlichkeit schaffen und neue Impulse provozieren und aufnehmen.
Das Heft wird kostenfrei in unregelmässigen Abständen erscheinen und auch digital zur Verfügung stehen.





Das Logo der Ausstellung hat der seinerseits renomierte Designer **Karl Schulpig** entworfen, der auch für die weltbekannten Logos der Allianz-Versicherung und Pelikan verantwortlich zeichnet. Auch das BOLLE-Logo sollte in Berlin Vielen noch hinlänglich bekannt sein.
Die Illustrationen sind einem Werbeprospekt zur Ausstellung entnommen.

FarbFotos: Stefan Gräbener

Die Initiative und ihre Aktivitäten

Rückblick auf 2010/2011 und Ausblick auf 2012

von Dr. Stefan Gräbener und Gerhard Döring (#001•2012.01)



Die vergangenen zwei Jahre waren für die „**Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.**“ sehr aufregend.
Beginnend mit einer Vereins-Präsentation auf dem alle zwei Jahre stattfindenden Treffen der Theatertechniker in Kühlungsborn im Januar 2010 reifte das Projekt einer ersten grossen eigenen Ausstellung. Unter größtem Einsatz einiger Mitglieder und dank umfänglicher Spenden aus der Wirtschaft kam es schlieslich zur Ausstellung „**Faszination der Bühne**“ in der Berlin-Friedrichshainer Zwinglikirche im Oktober 2010.
Auch wenn die Veranstaltung leider von der Presse ignoriert wurde, gibt es im Nachhinein kaum eine Persönlichkeit aus der Welt des Theaters, die nicht von ihr gehört hat. Und schliesslich bewog unser Engagement unseren Hauptleihgeber, Oberstudienrat **Klaus-Dieter Reus** aus Bayreuth, sein Lebenswerk der barocken Bühne nach seinem Ausscheiden aus dem aktiven Schuldienst dem Verein zu überschreiben.
Ein wichtiger Meilenstein in den Bemühungen der Initiative und unschätzbares Potential für die weitere Arbeit. So sind auch die Rechte für die weitere Publikation des Begleitbuchs für die Ausstellung an den Verein übergegangen.





barockes Bühnenmodell

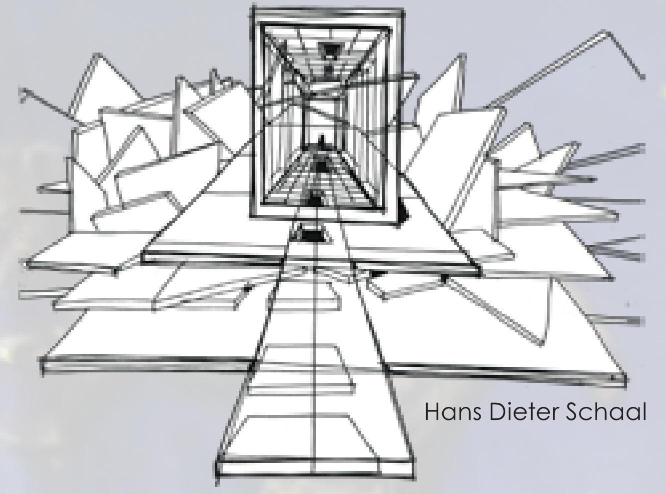


Die Ausstellung wurde durch weitere Exponate ergänzt. Wertvolle Bühnenmodelle aus Bad Lauchstädt und Mannheim, ferner Bachelorarbeiten der Klasse Prof. Tanja Kullack der peter-behrens-school-of-architecture in Düsseldorf (pbsa), die sich mit innovativen Ausstellungskonzepten einer Oper an ungewöhnlichen Orten beschäftigten. Ein Kooperationsprojekt mit der Initiative.

Die umfangreiche Auseinandersetzung Hans Dieter Schaals mit dem Thema Ausstellung und Museum wurde dargestellt.
Ausschnitte aus der Sammlung der Theatertechniker-Dynastie Brandt wurden erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt.
Einblicke in den Wiederaufbau der Dresdner Semperoper wurden gewährt.
Historische Scheinwerfer waren zu sehen.
Ein erster Vorgeschmack auf die mögliche und notwendige Umfänglichkeit eines TheaterMuseums.



Nachlass Brandt



Hans Dieter Schaal

Im Januar 2011 fand eine **Podiumsdiskussion** im Foyer der **Deutschen Oper Berlin** mit der Hausherrin Kirsten Harms, der Theaterwissenschaftlerin Dr. Ruth Freydank, Kammersängerin Edda Moser, Uwe Eric Laufenberg, Prof.Dr. Christoph Felsenstein, Maxim Dessau und dem grossen Berliner Kulturförderer Dr. Peter Raue eine grosse Zuhörerschaft und sogar den Weg in die TV-Kulturnachrichten.

Auf unermüdliches Betreiben des Vereinsmitglieds **Gregor Kondziela** wurde die barocke Modellbühne im Sommer 2011 im **Theater Görlitz**, direkt auf der dortigen Bühne gezeigt. Zusammen mit dem Theaterpädagogen **Moritz Manuel Michel** präsentierte Kondziela für über 1000 zahlende Besucher eine szenische Vorführung sowohl der barocken als auch der gegenwärtigen Bühnentechnik. Dabei wurde auch die politische und kulturelle Situation jener Zeit skizziert, ganz im Sinn des Projekts von Reus.

Da auch das Theater in **Putbus** zu seinem 190-jährigem Bestehen Interesse an der Ausstellung hatte wurde dort die Tafelausstellung zum Theater des Barock zeitgleich gezeigt und von über 6000 Gästen besucht.

Konkrete Planungen gibt es für das Jahr 2012 in Rheinsberg. Dort wird der 300. Geburtstag Friedrich II. mit einer Ausstellung und der Aufführung der Oper „*Argenore*“ der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (Schwester Friedrich II.) gefeiert. An beiden Ereignissen wird sich die Initiative mit Exponaten beteiligen. Darüber hinaus werden



v.l.n.r: Gräbener, Freydank, Raue, Harms, Liese, Moser, Dessau, Laufenberg, Felsenstein



MdB Hartmut Koschyk mit Klaus-Dieter Reus

wir uns an den Aktivitäten der Stadt Magdeburg zum 85sten Jubiläum der Deutschen Theaterausstellung von 1927 beteiligen.

Besonderer Beliebtheit erfreuen sich die barocken Effektmaschinen, allen voran die Windmaschine, die in 2011 fünfMonate nach Linz ausgeliehen werden konnte und derzeit bis Ende 2012 im **Berliner Technikmuseum** einen Platz gefunden hat.



Gregor Kondziela in Görlitz

Im **Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin** fand vom 26.01. bis 24.06.2012 die Sonderausstellung „**Friedrich II. und Montezuma**“ statt. In Dieser sind die Effektmaschinen Wind, Regen und Donner zu sehen. Wir haben unterdessen bereits Duplikate erstellt bzw. in Planung.

Marstall Putbus, © Gerhard Reese

Der **Museumsgang** der **Firma Gerriets** (im elsässischen Werk Volgelsheim) wird weiterhin unermüdlich von Vereinsmitglied **Albert Henrich** gepflegt und dokumentiert. unterstützt von **Gerhard Döring**. Die Zahl der Exponate wächst ständig, un zuweilen kommt es zu Ausleihen, zumal die meisten noch voll funktionsfähig sind.

Erstmalig übertrug das **Landesarchiv Berlin** der Initiative die Zusammenstellung der jährlichen **Theaterchronik** für das Jahr 2010. Eine Kooperation, die zukünftig forgesetzt werden soll, ist ein weiteres Zeichen für die Anerkennung unserer Arbeit ist.
Weitere Projekte und Beteiligungen sind in Planung.

Alle Abb. von Stefan Gräbener, so nicht anders bezeichnet.



Museumsgang Fa.Gerriets, © Gerriets



WindMaschine

RegenMaschine 1

RegenMaschine 2

DonnerMaschine



Publikation von Dr. Ruth Freydank

von Dr. Stefan Gräbener (#001•2012.01)

Zu unserer großen Freude erschien im Herbst 2011 nach längjähriger unermüdlicher Arbeit Frau **Dr. Ruth Freydank**s zweiteilige Dokumentation „**Der Fall Berliner Theatermuseum**“.
Der 1. Band (€34,90) schildert die Geschichte und ist umfangreich illustriert.
Der 2. Band (€29,90) listet die Exponate und benennt deren Verbleib, sofern noch auffindbar.
Sie können die Bände auch einzeln in jeder online-Buchhandlung oder im gut sortierten Fachhandel bestellen.


Ruth Freydank
Der Fall Berliner Theatermuseum
Teil I Geschichte – Bilder – Dokumente



Fafnerwurm nach Professor Dielitz

Nachlass der Familie Brandt oder ein flüchtiger Blick in die Geschichte der Theatertechnik

von Prof. Dr. Bernhard Paysan (#002•2012.06)

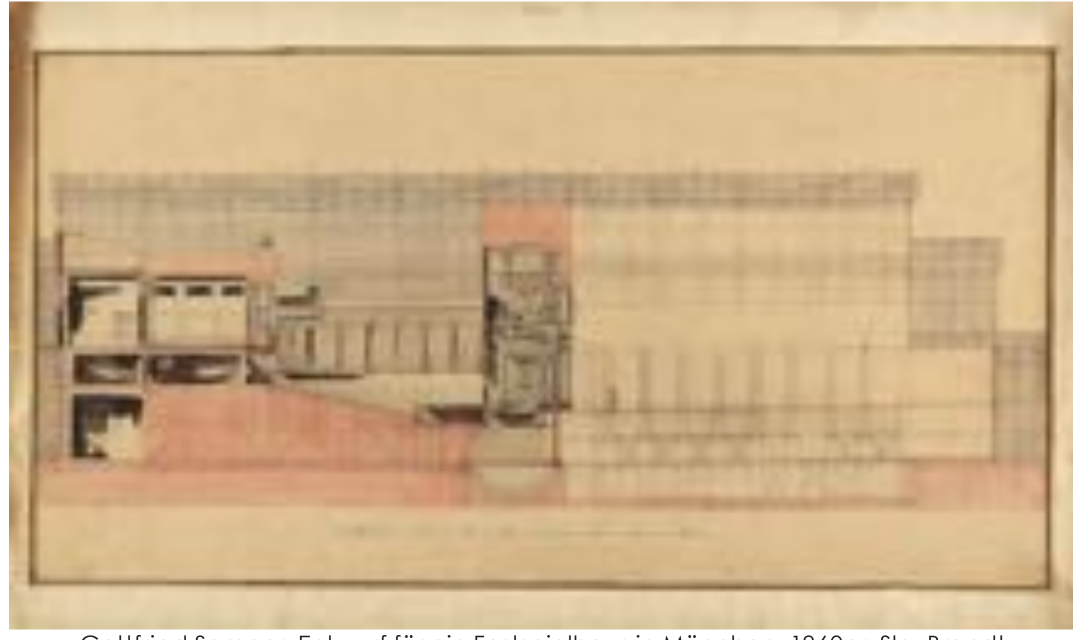
Der theatertechnische Nachlass der Familie Brandt umfasst etwa 600 Blätter. Darunter sind u.a. Pläne des Festbaus für Wagner in München von Gottfried Semper, bühnentechnische Effektgeräte wie der fahrbare Mond und Skizzen vom Fafnerwurm für die Bayreuther Festspiele 1876 zu finden. Des Weiteren Umbauskizzen für den Ring in Bayreuth, eine Mappe Bauzeichnungen für eine elektrische Lichtstellanlage, Pläne für den Umbau der königlichen Hofoper Berlin, der heutigen Staatsoper, und Vieles mehr.

Der Nachlass wurde durch Schenkung der Nachkommen von Friedrich Brandt im August 1988 dem damaligen Institut für Kulturbauten der DDR übereignet. Im Zuge der Wende wurde das Institut für Kulturbauten in die Nachfolgegesellschaft „*AIK Planungsbüro Kulturbauten GmbH*“ überführt, dessen Geschäftsführer und Anteilseigner Gerhard Döring (heute Schatzmeister der Initiative Theatermuseum Berlin e.V.) wurde, und als solcher ist er auch rechtmäßiger Eigentümer des Brandtschen Nachlasses.



Wer aber waren die Brandts und worin liegt, bzw. lag ihre Bedeutung?

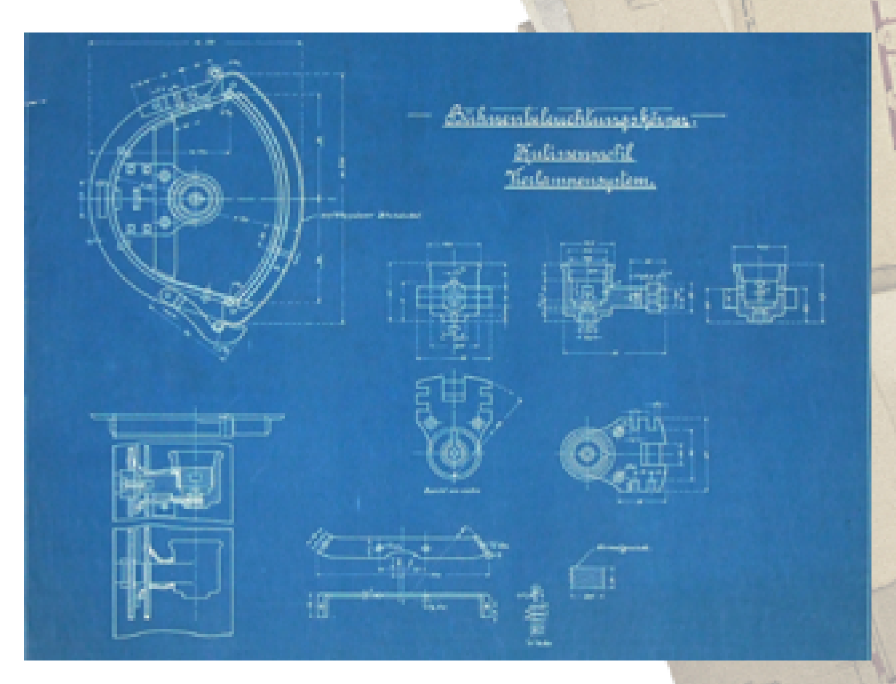
Die Geschichte der Theatertechnik beginnt mit den Anfängen des Theaters. Schon in der antiken griechischen Tragödie konnte am Ende nur ein Gott das drohende Schicksal abwenden. Dazu wurde dann der Deus ex machina (wörtlich: *Der Gott aus der Maschine*) an einer Art Kran auf die Bühne herabgelassen oder auf einem Wagen (Ekkylema) auf die



Gottfried Semper, Entwurf für ein Festspielhaus in München, 1860er, Slg. Brandt

Bühne gerollt.
Bis zur Rennaisance wurden im Theater nur selten aufwendige technische Hilfsmittel eingesetzt. Die Bühnenbildner waren zugleich Theaterarchitekten und im bescheidenen Maß Theateringenieure.
Wesentliche technische Veränderungen erfuhr das Theater erst im Barock. Die meist festen Bühnenbilder wurden durch wechselnde, vorwiegend gemalte ersetzt, die die verschiedenen Schauplätze durch bildliche Darstellung für den Zuschauer erkennbar machten. Die geforderte schnelle und „*zauberhafte*“ Verwandlung des Bühnenbilds war nur durch technische Hilfsmittel zu lösen. Es wurden dreh-, schieb- und klappbare Bildelemente entwickelt, die meist über aufwändige, von Hand bediente Seiltriebe bewegt wurden.
Weitere technische Hilfsmittel waren nötig, um Effekte wie Regen, Blitz und Donner darzustellen. In dieser Zeit, in der das Bühnenbild durch die Ausstattungskunst zu großer Blüte geführt wurde, waren die italienischen Theaterarchitekten, Theatermaler und Theatertechniker in Europa führend. Dabei lagen deren Tätigkeiten oft in den Händen einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit. Als Beispiel seien die Mitglieder der Familie der **Galli-Bibiena** genannt, die als Theateringenieure weit über die Grenzen Italiens berühmt waren.

Etwa 100 Jahre später, also Mitte des 19. Jahrhunderts, erfolgte die endgültige Trennung der Aufgabenbereiche Theaterbau, Bühnenbild und Theatertechnik. Die schnell fortschreitende industrielle Entwicklung, besonders in England und in Deutschland, schaffte die technischen Möglichkeiten die Theaterbühne von Grund auf zu verändern. So ersetzten elektrische und/oder hydraulische Antriebe die menschliche Antriebskraft. Die Holzkonstruktionen der Bühnentragwerke wichen den Stahlkonstruktionen. Gleichzeitig wurde das vorwiegend zweidimensionale Bühnenbild durch plastische Teile ergänzt. Die neuen Ansprüche der Bühnenbildner waren nicht mehr auf der Kulissenbühne des Barocks zu verwirklichen. Neue Bühnensysteme waren erforderlich, wie z.B.

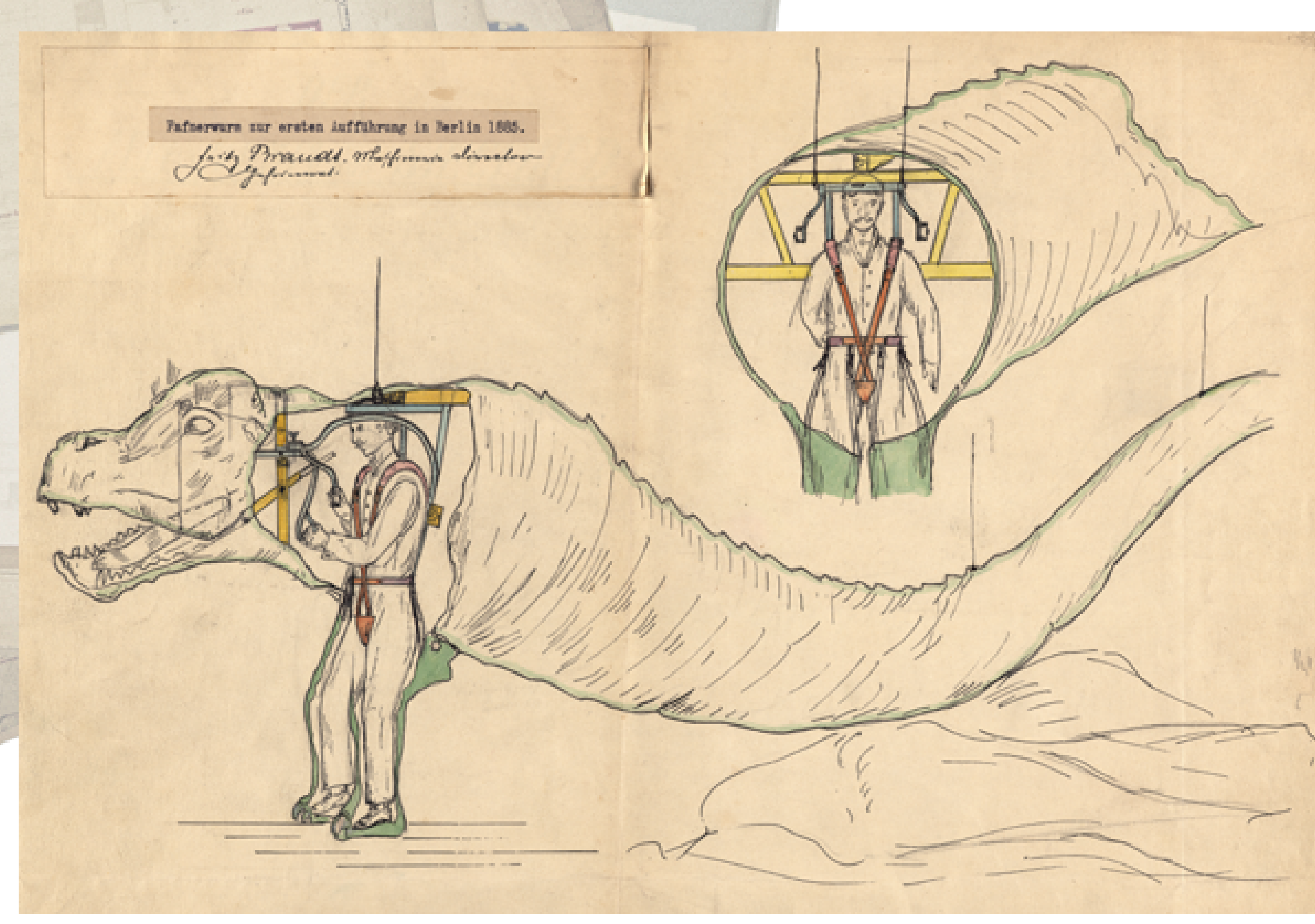


Hintergrund: Nachlass Brandt, Königliche Hofoper Berlin

die Versenk- oder Podiumbühne, die Dreh- und die Schiebebühne mit Seiten- und Hinterbühne. Diese technischen Möglichkeiten nicht nur erkannt, sondern auch verwirklicht zu haben, ist das Verdienst der Theatertechniker jener Zeit und in besonderem Maß das der Familie Brandt.

Ihr „***Stammvater***“ **Elias Friedrich Brandt** (1800-1878) war Maschinist in Darmstadt und später dort als Dekorationsinspektor tätig. Seine vier Söhne Karl, Ludwig, Georg und Fritz wurden alle Theatertechniker.

Karl Brandt (1828-1881) begann als Maschinist am Münchner Hoftheater, ging dann als Maschinen- und Theatermeister an das Königstädtische Theater in Berlin. 1849 wurde er zum Leiter des Maschinenwesens an das Hoftheater Darmstadt berufen. Seine technischen Einrichtungen in vielen europäischen Städten sind legendär, so z.B. die von Wagners „**Tannhäuser**“ im Londoner St.James-Theater. Über seine bühnentechnischen Arbeiten ließen sich Seiten füllen. Zwischen 1857 und 1881 hat er 24 Bühnen mit neuer Technik ausgestattet. In besonderer Weise war Karl Brandt Richard Wagner verbunden. So wurde 1876 im Festspielhaus Bayreuth unter seiner technischen Leitung erstmals der ganze „**Ring des Nibelungen**“ aufgeführt, der vom Komponisten dirigiert wurde.



Ludwig Brandt (1835-1885) war Maschineninspektor in Dresden und Hannover. Außer einer Aufsehen erregenden technischen Einrichtung der Walpurgisnacht im „**Faust**“ in Hannover ist von ihm wenig bekannt. Da sein Name gelegentlich auch französich, also Louis Brandt, zu lesen ist, kann vermutet werden, dass er auch in Frankreich tätig gewesen ist.

Georg Brandt (1846-1923) arbeitete nach Wanderjahren in Stuttgart, Prag, Dresden, München und Altenburg 30 Jahre als Maschineninspektor am Hoftheater in Kassel.

Fritz Brandt (1846-1927) begann seine Laufbahn bei seinem 18 Jahre älteren Bruder Karl. Schon als 18jähriger richtete er in Berlin das Wallner Theater technisch ein und ein Jahr später das Theater am Gärtnerplatz in München. Drei Jahre war er technisch-artistischer Leiter der Münchner Hofoper. Durch seine Leistungen wurde Ludwig II. auf ihn aufmerksam und übertrug ihm die Leitung aller seiner privaten Aufführungen. Nach Zerwürfnissen mit dem bayrischen Herrscher wechselte er Anfang 1876 an das königliche Hoftheater in Berlin. Hier fand er ein großes Arbeitsfeld. Seine Pläne für die technische Umgestaltung der Hofoper konnte er nur teilweise verwirklichen, da ihm die Erhöhung des Bühnenhauses verwehrt wurde. Sie erfolgte erst beim Umbau der Staatsoper in den Jahren 1926/27, dessen Grundlage die Brandtschen Pläne waren. Daneben erarbeitete er die Pläne für die Bühne der Royal Opera Covent Garden in London und die der kaiserlichen Oper in Tokio. Er entwickelte neue bühnentechnische Anlagen wie z. B. hydraulische Podien mit Parallelführung, Doublierzüge und das System der seitlichen Schiebebühne. Ebenso erfolgreich war er auf dem Gebiet der Bühnenbeleuchtung: In der Berliner Oper wurde die erste Lichtstellanlage (in einem Theater überhaupt!) am 07.06.1882 eingeweiht.

Die nachfolgende Generation, nämlich **Fritz Brandt** (1854-1895) und **Georg Brandt** (1889-?) verschrieben sich wie ihre Väter dem Theater. Fritz, Sohn von Karl Brandt, arbeitete an verschiedenen deutschen Bühnen im technischen Bereich und ab 1891 vorwiegend als Regisseur in Weimar. Georg, Sohn von Fritz Brandt, wurde 1923 technischer Direktor am Schauspielhaus in Dresden. Doch keinem von beiden gelang es aus dem Schatten des jeweiligen Vaters herauszutreten.

Dieser flüchtige Blick in die Geschichte der Theatertechnik zeigt deutlich, wie unvollständig diese dokumentiert ist. Eine Einrichtung wie ein TheaterMuseum könnte hier Abhilfe schaffen.

Literaturhiweise zur Familie Brandt:

Kranich, Friedrich: Bühnentechnik der Gegenwart, 2 Bände, 1929 u. 1933
München, Oldenbourg, Reprint 1977
Baumann, Carl-Friedrich: Licht im Theater - Stuttgart, Steiner, 1988
Baumann, Carl-Friedrich: Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth - München, Prestel, 1980
Kaiser, Hermann: Carl Brandt und Richard Wagner:
Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt, Roether, 1968



Nachlass Brandt, ohne Zuweisung

Hintergrund: Nachlass Brandt, Charlottenburger Opernhaus



WAS GEHT II.

Kongress des Arbeitskreises der Theaterpädagogen der Berliner Bühnen

von Rainer O. Brinkmann (#002•2012.06)

Foto: Rainer O. Brinkmann



Im März 2012 fand „**Was geht II.**" statt, ein Kongress des Arbeitskreises der Theaterpädagogen der Berliner Bühnen. In Kooperation mit der Universität der Künste Berlin (UdK) und der Dramaturgischen Gesellschaft (dg), finanziert vom Landesverband Berlin des Deutschen Bühnenvereins, wurde im Deutschen Theater Berlin die Frage gestellt: „*Was können wir, was nur wir können?*"
Die Vorträge und Diskussionen beschäftigten sich mit den besonderen Kompetenzen, Aufgaben und Arbeitsweisen der Theaterpädagogen an Theatern. Hierbei wurde deutlich, dass sich neben der mittlerweile in fast jedem Theater oder Opernhaus üblichen Spielplanvermittlung zahlreiche Formate entwickelt haben, die sich aktuellen ästhetischen Fragestellungen annähern. Besonders die Zielgruppe der Kinder und Jugendlichen erhält so die Möglichkeit, nicht nur rezeptiv, sondern durch vielfältige Partizipation das Theater mit zu gestalten.
Während sich in dieser Entwicklung zeigt, dass zeitgenössische Kunst zu anziehender und inspirierender Wechselwirkung führt, bleibt die historische Dimension des Theaters unberührt. Parallel zur zunehmenden Distanzierung historischer Werke/Stoffe von ihrer zeitlichen Verortung – wie sie allenthalben auf deutschen Bühnen zu beobachten ist –, spürt die Theaterpädagogik aktuellen Bezügen nach, dekonstruiert und entwickelt Fiktionen in der unmittelbaren Lebenswelt.
Welche Wirklichkeit aber brachte die Stücke von Shakespeare hervor? Woraus entstanden barocke Welttheater-Szenarien und wie wurden sie im Musiktheater umgesetzt? Welche Zeichen wurden im Naturalismus bühnentauglich und förderten eine authentische Spielweise? Um hinter die Entstehungszusammenhänge theatralischer Fiktionen zu kommen, bedarf es auch der Recherche traditioneller Aufführungspraxis, wie es in der „**alten Musik**" seit langem Gang und Gäbe ist. Dafür ist Anschauung notwendig, die in einem Museum für Theatergeschichte zu leisten wäre. Diese Anschauung darf sich aber nicht in bloßer Betrachtung erschöpfen, sondern muss sich handlungsorientiert aus den politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen einer Theatermaschinerie, Dekoration oder Spielweise ergeben.
Die Erzeugung von Illusion beginnt mit der Schaffung eines Ortes, an dem Handlung stattfinden kann. Die Beschaffenheit dieses Ortes, seine Höhe und Tiefe, sein Licht und Dunkel, seine (Un-)Endlichkeit und seine Möglichkeiten definieren das Dasein des Menschen in seiner Welt. Das Theater vermittelt uns Erkenntnis über diese Parameter und deren Überwindung.



Ein Theatermuseum unterstützt den Vermittlungsprozess, indem es die illusionistischen Mittel nachvollziehbar und durchschaubar macht. So entsteht Faszination, aber auch Entlarvung.

Die Berliner Theaterpädagogen begrüßen die **Initiative Theatermuseum Berlin e.V.** und wünschen sich eine gemeinsame Nutzung von Räumlichkeiten, Ausstellungsobjekten und Forschungserkenntnis. Synergieeffekte sind geradezu vorprogrammiert und könnten durch gemeinsame Vorhaben intensiviert werden.

Der Autor ist Leiter der „Junge Staatsoper", Staatsoper im Schiller Theater,
Bismarckstrasse 110
10625 Berlin, 030-20354489,
r.o.brinkmann@staatsoper-berlin.de

Fotos vom Autor



VereinsNachrichten

Aktivitäten und Mitgliedschaften

von Dr. Stefan Gräbener (#002•2012.06)



Am 7.Mai wurde Frau **Dr. Ruth Freydank** im Rahmen ihres Vortrags über ihre Publikation „**Der Fall Berliner TheaterMusem**“ für ihre besonderen Verdienste im Sinne der Ziele des Vereins zum Ehrenmitglied auf Lebenszeit ernannt.
Zuvor wurde bereits Herr **Klaus Dieter Reus**, Initiator und treibende Kraft der vom Verein übernommenen Ausstellung „**Faszination der Bühne**“ und der dazugehörigen barocken Modellbühne ebenfalls geehrt.
Beide Ehrungen wurden auf einstimmigen Vorstandsbeschluss erteilt.

Noch bis zum 24.Juni 2012 befindet sich ein Set der vereinseigenen Nachbauten barocker Wetter-Effekt-Maschinen in der Ausstellung „**Montezuma**“ im Berliner MusikInstrumentenMuseum.

Eine Windmaschine wird bis zum 28.Februar 2013 im Rahmen der Sonderausstellung „**Windstärken**“ des Berliner TechnikMuseums präsentiert.

alle Fotos: Stefan Gräbener

So erfreuen sich unsere Exponate weiterhin grosser Beliebtheit und werden rege nachgefragt.

Mitte Juni ist der Verein mit einem eigenen Stand auf der Bühnen-Technischen Tagung (BTT) der Deutschen TheaterTechnischen Gesellschaft (DTHG) in Magdeburg vertreten. Hier steht vor allem die Sponsoren-Gewinnung und Kontaktpflege im Vordergrund.

Die Initiative kann mit Unterstützung von bigImage drei GrossPlakate aufhänge, die Bezug auf die „**Deutsche Theater-Ausstellung 1927**“ nehmen bzw. unsere BarockBühne bewerben.

Darüber hinaus werden die Ausstellungstafeln zum Thema Barock-Theater in Europa im Catering-Bereich aufgestellt.



56. BTT 2012 der DTHG

20. bis 22. Juni 2012 - Magdeburg



Ausstellungsturm Magdeburg



Faszination der Bühne

Das Markgräfliche Opernhaus Bayreuth und seine fast vergessene barocke Theatertechnik

von Prof. Dr.-Ing. Bernhard Paysan (#003•2013.05)

Das Markgräfliche Opernhaus gehört seit dem 30.06.2012 zum Weltkulturerbe und damit zu den größten Schätzen der Menschheit. Dieser Prachtbau, seine Geschichte und Bedeutung werden von den Herren Wiesneth und Seibert auf den Innenseiten ausführlich dargestellt und gewürdigt.

Der internationale Rat für Denkmalpflege, ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), der die UNESCO berät, hat die Beschlussempfehlungen für die Eintragung des Markgräflichen Opernhauses in das Weltkulturerbe zusammen gestellt. Die nach subjektivem Verständnis wichtigsten sind: Das Opernhaus
- „*ist ein außergewöhnliches Beispiel eines barocken Hoftheaters. Es markiert einen besonderen Punkt in der Entwicklung der Opernhäuser, da es sich um ein Hofopernhaus handelt, das nicht Teil eines Schlosses, sondern als städtisches Element im öffentlichen Raum gelegen ist.*“ *)
- „*vermittelt mit außergewöhnlicher Authentizität die höfische Theater- und Festkultur des 18.Jahrhunderts, die sonst nur noch anhand von Schrift- und Bildquellen nachvollzogen werden kann.*“ Es ist auch der einzig noch erhaltene Raum, der von Giuseppe Galli-Bibiena entworfen und gebaut wurde.
- ermöglicht aufgrund seiner im Innenraum verwendeten Materialien Holz und Leinwand die ursprüngliche Akustik des Opernhauses auch heute noch zu erleben.

Auffällig an der letzten Empfehlung ist die Tatsache, dass nur die ursprüngliche Akustik, nicht aber eine gesamte Aufführung einer barocken Oper authentisch erlebt werden kann, denn es fehlt die bei Einweihung des Hauses vorhandene, barocke Theatermaschinerie, die Giuseppe Galli-Bibiena zugeschrieben wird. Von der heißt es bei ICOMOS: „*Die Erneuerung der Bühnenausstattung* (Anmerkung: in den Jahren 1960-1963) *führte zum Verlust der letzten Beispiele für Bühnenmaschinerie aus dem 18. und 19. Jahrhundert.*“





Dieser unwiederbringliche Verlust fiel auch Schülern des Gymnasiums Christian-Ernestinum in Bayreuth auf. Die nämlich stellten bei einer Führung durch das Opernhaus u. a. die Frage nach der ursprünglich vorhandenen Technik. Zu deren Beantwortung rief StD Klaus-Dieter Reus, Lehrer an diesem Gymnasium und Ehrenmitglied der "Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.", 1995 das Schulprojekt "Faszination der Bühne – Barockes Welttheater in Bayreuth" ins Leben. Die Arbeit an diesem Projekt ist ebenso beispielhaft wie sie erfolgreich war. Mit jährlich anderen Schülern, die in das Projekt eingeführt und motiviert werden mussten, wurden die Fragen der barocken Theatertechnik nicht nur theoretisch beantwortet, sondern durch Nachbauten von funktionsfähigen Effektmaschinen (M 1:1, für Wind, Donner und Regen) und Theatermodellen auch erlebbar gemacht. Bemerkenswert ist dabei, dass das Thema nicht isoliert dargestellt wurde, sondern eingebettet in das politische, wirtschaftliche und soziale Umfeld der damaligen Zeit. Im weiteren Verlauf des Projekts konnten mit Hilfe eines Netzwerks von Sponsoren alle Arbeiten zu einer Ausstellung "Faszination der Bühne" zusammen geführt werden. Dieser war ein überwältigender Erfolg beschieden. Sie war nicht nur in Bayreuth, sondern auch in Stockholm, Kopenhagen, Karlsruhe, Sabbioneta, Bologna und schließlich in Berlin zu sehen.



Ein weiteres großes Verdienst hat sich Klaus-Dieter Reus als Herausgeber der Dokumentation “***Faszination der Bühne, barockes Welttheater in Bayreuth, barocke Bühnentechnik in Europa***“ erworben. Diese ist, nach Kenntnis des Autors, die erste zusammenfassende Darstellung der noch bestehenden barocken Theater Europas mit historischer Theatertechnik. So wundert es nicht, dass sie den Studierenden der Theatertechnik an der Beuth Hochschule für Technik Berlin als Ergänzung zum Kapitel historische Theatertechnik empfohlen wird. Auch hat die Dokumentation das barocke Welttheater weit über die Grenzen Deutschlands hinaus wieder in Erinnerung gerufen. So wurde Klaus-Dieter Reus in Anerkennung seiner Arbeit die Ehrenmedaille des Drottningholmer Schlosstheaters verliehen und im Juni 2004 eine russische Übersetzung in Moskau präsentiert.
Im Herbst 2010, wurde die Ausstellung “Faszination der Bühne“ von der “Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.“ übernommen. Seither bemüht sich die Initiative u. a. auch um die Pflege und Ergänzung einzelner Ausstellungsstücke. So wurden die im Fotodruck hergestellten Kulissen der Modellbühne durch auf Leinwand bemalte ersetzt. Die Malarbeiten wurden von der HfBK Dresden unter Leitung von Prof. Michael Münch und von Auszubildenden des Bühnenservice Berlin unter Leitung von Oliver Reiland durchgeführt.
Die Materialien für die Arbeiten wurden von den Firmen A. Haussmann, Gerriets und Holz Krüger gespendet. Das Staatsballett, der Bühnenservice und die Deutsche Oper Berlin stellten kostenfreie Arbeitsstunden zur Verfügung. Den Sponsoren und allen Helfern sei herzlich gedankt.

Weiter ist die Initiative ein wenig stolz darauf auch andere Ausstellungen mit Leihgaben ergänzen zu können, so z. B. im letzten Jahr „*Friedrichs Montezuma*“ im Musikinstrumentenmuseum Berlin und derzeit „*Die Jesuiten in der Markgrafschaft Baden*“ in der Historischen Bibliothek Rastatt.

*) Die mit „ “ gekennzeichneten Sätze sind Zitate aus ICOMOS Bericht Nr. 1379

Abb.: Markgräfliches Opernhaus Bayreuth
(Fotos: Stefan Gräbener)

Im November 1743 hegt Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709-1758) wohl schon seit längerer Zeit den Wunsch, ein eigenes Opernhaus in der Residenzstadt der kleinen Markgrafschaft zu errichten und bittet deshalb ihren Bruder, König Friedrich II. von Preußen, ihr Pläne von der soeben durch Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff vollendeten königlichen Hofoper Unter den Linden zuzusenden. Diese Zeichnungen werden der Markgräfin im Februar 1744 überbracht. Spätestens zu diesem Zeitpunkt nimmt die Absicht zum Bau eines Opernhauses konkrete Formen an. Anlass ist die Verlobung der Tochter Friederike Sophie mit Herzog Carl Eugen von Württemberg. Bis zur Hochzeit, die 1748 in Bayreuth stattfinden soll, muss das Opernhaus als wichtigster Ort der Feierlichkeiten fertig sein!

Bereits im Januar 1745 wird der Bayreuther Hofkammer von Markgraf Friedrich (1711-1763) ein Kostenanschlag vorgelegt. Baubeginn ist jedoch erst im Frühjahr 1746. Ein Bauanschlag im Februar 1747 für das benötigte Bauholz nennt Joseph Saint-Pierre (1708/09-1754) als ausführenden Architekten. März bis September 1747 weilt Giuseppe Galli-Bibiena (1696-1757) in Bayreuth und erstellt die Pläne für den Innenausbau. Richtfest ist im Oktober 1747. Nach Eindeckung des Daches beginnen im Dezember 1747 Giuseppe Galli-Bibiena und sein Sohn Carlo mit der Errichtung von Zuschauerraum und Bühne. An der Ausstattung sind weiterhin Johann Gabriel Räntz und Johann Schnegg für das figürliche und ornamentale Schnitzwerk beteiligt, außerdem J.N. Gruner für Vergoldung und Wilhelm Ernst Wunder für die dekorative Malerei.

Markgräfliches Opernhaus Bayreuth

Kulturerbe von Weltrang

von Dr.-Ing. Alexander Wiesneth und Dipl.-Ing. Peter Seibert (#003•2013.05)

Im Mai 1748 besichtigt Wilhelmine das Markgräfliche Opernhaus. Ihrem Bruder Friedrich schreibt sie, dass das Innere „fast vollendet“ sei. Mit umfangreichen Hochzeitsfeierlichkeiten wird das Markgräfliche Opernhaus am 27. September 1748 prunkvoll eröffnet. Erst danach wird der Fassadenbau nach einem Entwurf von Joseph Saint-Pierre



begonnen. Im August 1750 sind die Arbeiten noch im Gange und vermutlich Ende des Jahres abgeschlossen.

Das Zeitalter des Barock wird gerne als theatralische Epoche bezeichnet, die barocke Welt als „Theatrum Mundi“. Architektur, Malerei und Plastik äußern sich in aufwendigen und überreichen Inszenierungen von oft enormen Dimensionen. Höhepunkt der fürstlichen Repräsentation im 18. Jh. ist das barocke Fest, denn alle offiziellen Ereignisse dieser Zeit werden von prunkvollen Festveranstaltungen begleitet. Dafür werden noch nie gesehene Inszenierungen unter Verwendung temporärer Architekturen von bedeutenden Künstlern geschaffen.

Im Rahmen des barocken Festes nimmt die Oper die herausragende Stellung ein. In ihr wirken die einzelnen Künste – Gesang, Instrumentalmusik, Kostümentwurf, Architektur, Malerei und Maschinentechnik – zusammen und schaffen Gesamtkunstwerke, die ihrerseits die Welt der Mächtigen abbilden und überhöhen und zugleich Raum geben für Emotionen, die im normalen Leben und im strengen Hofzeremoniell nicht gezeigt werden dürfen. Für die Oper schaffen Spezialisten eigene Musiktheater, in denen der fürstliche Hof oder die aristokratische Gesellschaft ihr in Musik, Tanz und Sprache gefasstes Spiegelbild betrachten kann. Oper ist damals nicht nur künstlerische Darbietung, sondern ein herausragendes Mittel höfischer Kultur und Selbstdarstellung.

Das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth verkörpert in außergewöhnlicher Vollendung und Erhaltung den Typus des höfischen Opernhauses des 18. Jahrhunderts, der neben dem Schloss- und Kirchenbau wichtigsten Repräsentationsplattform der absolutistischen Gesellschaft. Als Schöpfung einer musikbegeisterten, selbst komponierenden und Regie führenden Fürstin stellt es zugleich ein bedeutendes Zeugnis der Musikkultur der deutschen Höfe dieser Zeit dar: Markgräfin Wilhelmine wirkt selbst als Komponistin, Intendantin und Regisseurin auf ihren Bühnen und bezeugt damit die innige Verbindung des Theaters mit der mitteleuropäischen Musikkultur des 18. Jahrhunderts.

Das aus Fachwerk, Holz und bemalter Leinwand konstruierte Logenhaus des Bayreuther Opernhauses repräsentiert in seiner Materialität und Dekoration die ephemere Festarchitektur, die bei höfischen

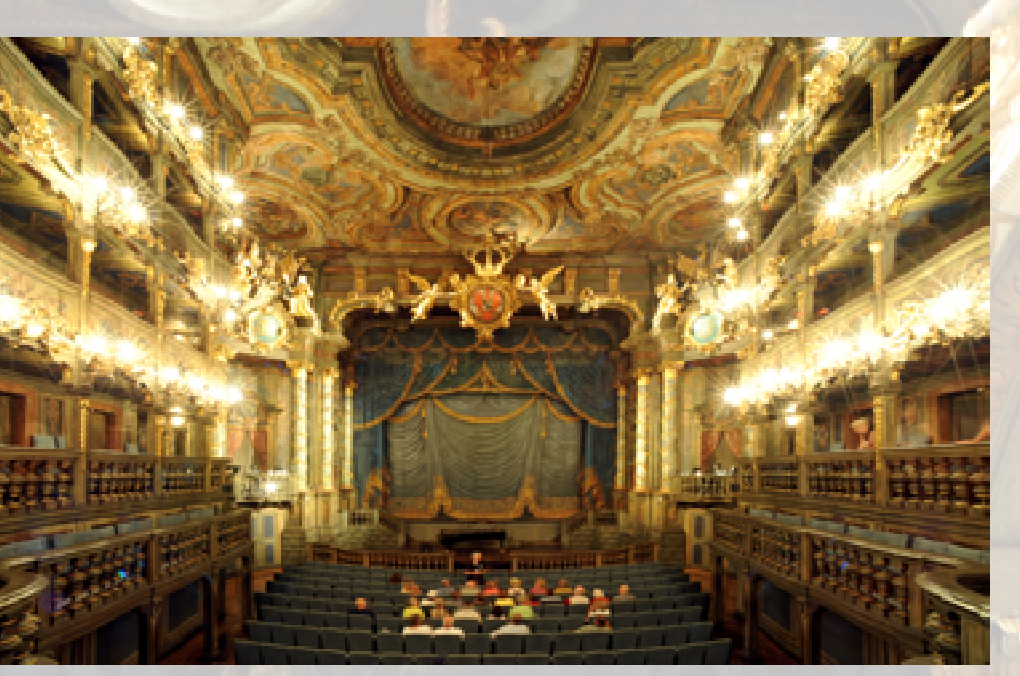
Festen der Barockzeit eine herausragende Rolle spielte. Nirgendwo anders lässt sich ein authentischerer Eindruck dieser vergänglichen Kulissenkunstwerke erleben als hier. Es ist ein qualitativ und in seinem Umfang herausragendes und zugleich das einzig erhaltene Beispiel einer sonst nur noch in schriftlichen und bildlichen Dokumenten belegten Gattung.

Der unversehrt erhaltene Zuschauerraum aus der Hand des damals führenden Theaterarchitekten Giuseppe Galli-Bibiena steht heute in einzigartiger Weise für die Fest- und Opernkunst des Barock und ist ein anschaulicher Beleg für diesen damals europaweit ausgeprägten und heute verschwundenen Höhepunkt barocker Inszenierung. Es stellt somit das besterhaltene Beispiel höfischer Opernhausarchitektur und Opernkultur dieser Zeit dar.

Als Musterbeispiel eines höfischen Opernhauses ist der Bayreuther Bau auch ein Schlüsselwerk in der Entwicklung der Theaterarchitektur zwischen den frühen, antikenorientierten Theaterbauten in Italien und den großen bürgerlichen Opernhäusern des 19. Jahrhunderts. Als eines der frühesten erhaltenen Beispiele zeigt es im öffentlichen Raum die neue Bauaufgabe Oper und markiert so einen besonderen Punkt der Architekturgeschichte.

Die Aufnahme des Markgräflichen Opernhauses Bayreuth in die Liste des UNESCO-Weltkulturerbes am 30. Juni 2012 – als einzigartiges Monument der europäischen Fest- und Musikkultur des Barock – ist deshalb hochverdient!

Die Autoren vertreten als Oberkonservator und Baudirektor die Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München



alle Abbildungen: H.Oehme
TitelBild: Trompeterloge
nördliche Trompeterloge und Portal
Blick zur Bühne - Blick zur Fürstenloge
Hintergrund: Detail Fürstenloge

Anmerkungen zur Sanierung historischer Theaterbauten

In Bezug zum Markgräflichen Opernhaus Bayreuth

von Dipl.-Ing. (FH) Klaus Haarer, BWKI (#003•2013.05)

Bei Restaurierungsarbeiten in historischen Theatern besteht die Schwierigkeit, den gesetzlichen Normen des Arbeitsschutzes gerecht zu werden und die notwendige moderne zukunftssichere Bühnentechnik einzubringen ohne die historische Substanz zu verletzen. Im täglichen Wechsel des Repertoiretheaters sollen sowohl zeitgenössische Werke als auch Werke in historischer Aufführungspraxis auf der Bühne ermöglicht werden.

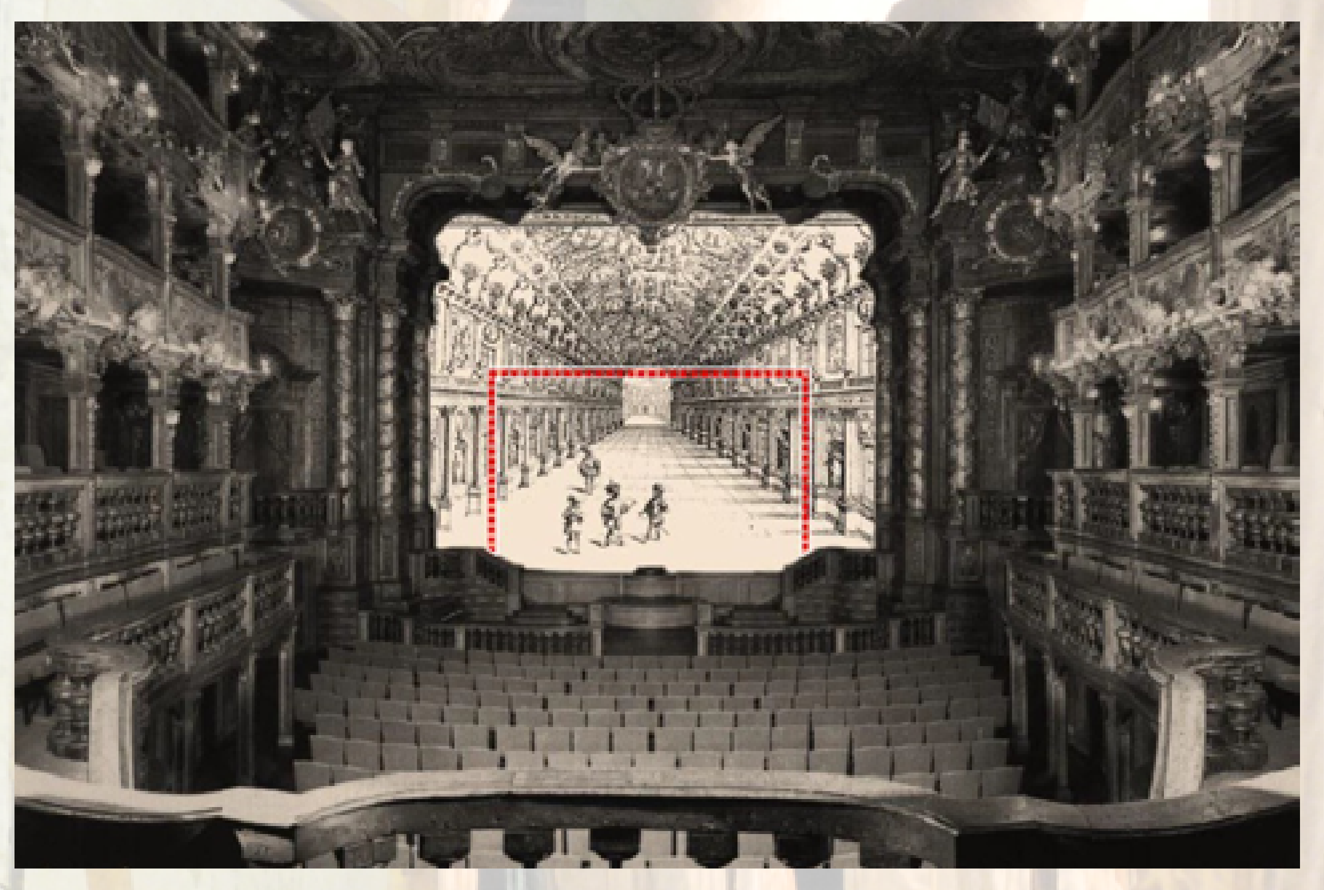
Ein grundsätzliches Problem bei der Restaurierung ist die Tatsache, dass die Opernhäuser des Barock und des Rokoko nicht nur der Darbietung von Opern und Komödien dienten, sondern auch Bälle und Redouten dort veranstaltet wurden. Der Zuschauerraum war dabei der Festsaal und ging nahtlos in die Bühne über.

Ein weiteres Problem ist der Brandschutz. Einerseits soll die historische Bausubstanz erhalten bleiben, anderseits sollen Besucher und Darsteller geschützt werden. Die Opernhäuser waren nur in der Fassade und dem Fundament aus Ziegelsteinen gemauert. Im Innern bestanden sie meist aus Holz, Papier, Stoffen und Stuck. Beleuchtet wurden sowohl der Zuschauerraum und als auch die Bühne mit hunderten von Kerzen, Talglichtern oder ähnlichem.

Um dem gewachsenen Sicherheitsbedürfnis gerecht zu werden, wurde 1882 eine Trennung zwischen dem Bühnen- und dem Zuschauerhaus gesetzlich gefordert und der Eiserne Vorhang eingeführt. Die Trennung sollte einen entstehenden Brand lokalisieren, und der Bühnenturm mit den entsprechenden Rauchhauben sollte Hitze und Rauch abführen. Diese Erkenntnisse hatte man nicht zuletzt aus dem Ringtheaterbrand (Wien 1881) mit einer großen Zahl von Opfern gewonnen.

Der Eiserne Vorhang stellt den entscheidenden sicherheitstechnischen Eingriff in die bauliche Substanz historischer Theaterbauten dar.

HintergrundFoto: Stefan Gräbener





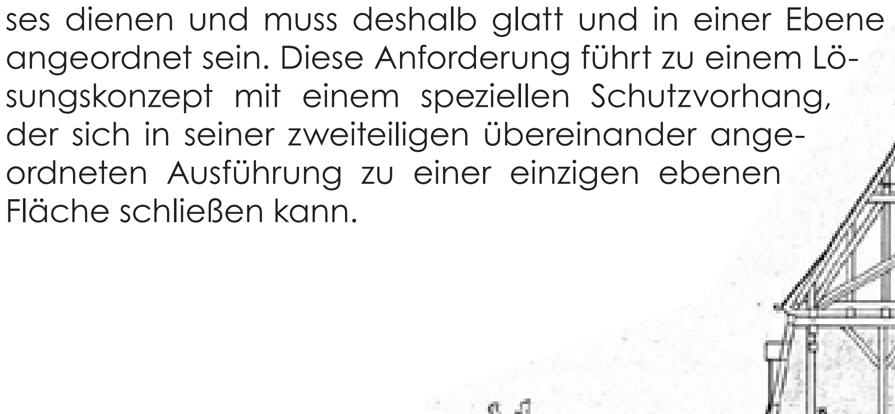
oben: Proszenium um 1750
unten: Proszenium seit 1936

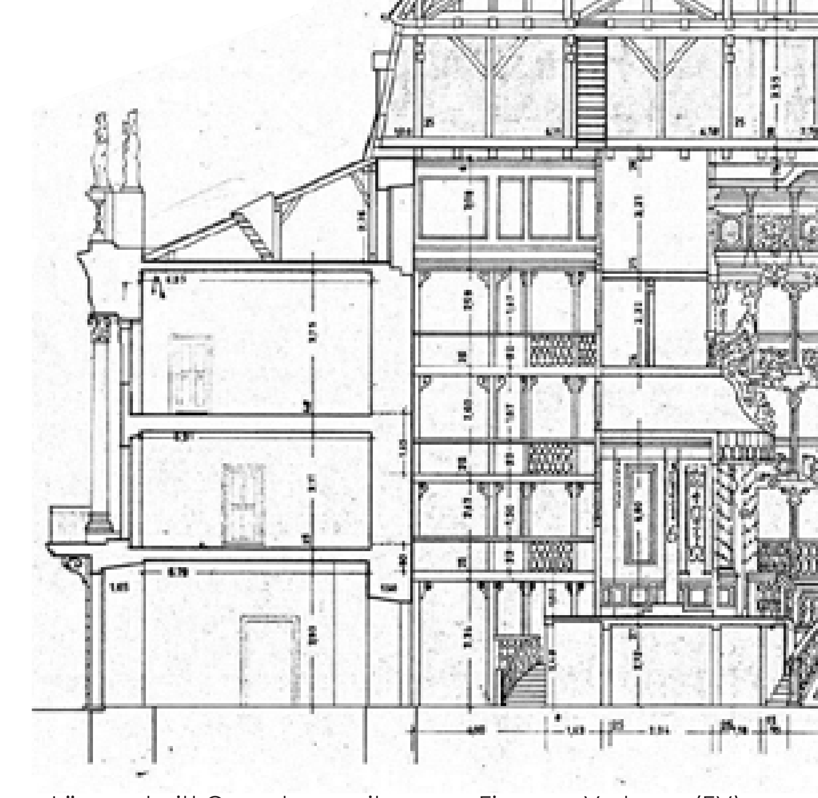
Bei den Restaurierungsarbeiten in solchen Häusern stellt sich heute die Frage was ist denkmalschutzwürdig und was nicht, bzw. was hat ggf. welchem gegenüber Vorrang?

Im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth wurden die Brandwand und der Eiserne Vorhang 1936 eingebaut. Bei der anstehenden Restaurierung besteht der Wunsch des Bauherren im Proszeniumsbereich wieder die Situation von der Eröffnung im Jahre 1748 herzustellen. Dies stellt eine große planerische Herausforderung dar.

Die damalige Bühnenöffnung betrug 14 m x 10 m und eröffnete den höfischen Besuchern ein großes Spiegelbild ihrer eigenen Gesellschaft mit dem Markgrafen im Mittelpunkt. So wurde seinerzeit den Zuschauern ein großzügiger Blick auf die Inszenierung des markgräflichen Lebensstils geboten.

Über der 10 m hohen Bühnenöffnung befindet sich in ca. 16 m Höhe der durchgehende Dachstuhl von Bühnen- und Zuschauerhaus. Die verbleibenden 6 m reichen nicht für die Ausführung einer konventionellen Lösung mit einem einteiligen ca. 10 m hohen Eisernen Vorhang aus. Geschlossen soll dieser aber während der Museumsnutzung als Projektionsfläche für die Darstellung der Geschichte des Opernhauses dienen und muss deshalb glatt und in einer Ebene angeordnet sein. Diese Anforderung führt zu einem Lösungskonzept mit einem speziellen Schutzvorhang, der sich in seiner zweiteiligen übereinander angeordneten Ausführung zu einer einzigen ebenen Fläche schließen kann.



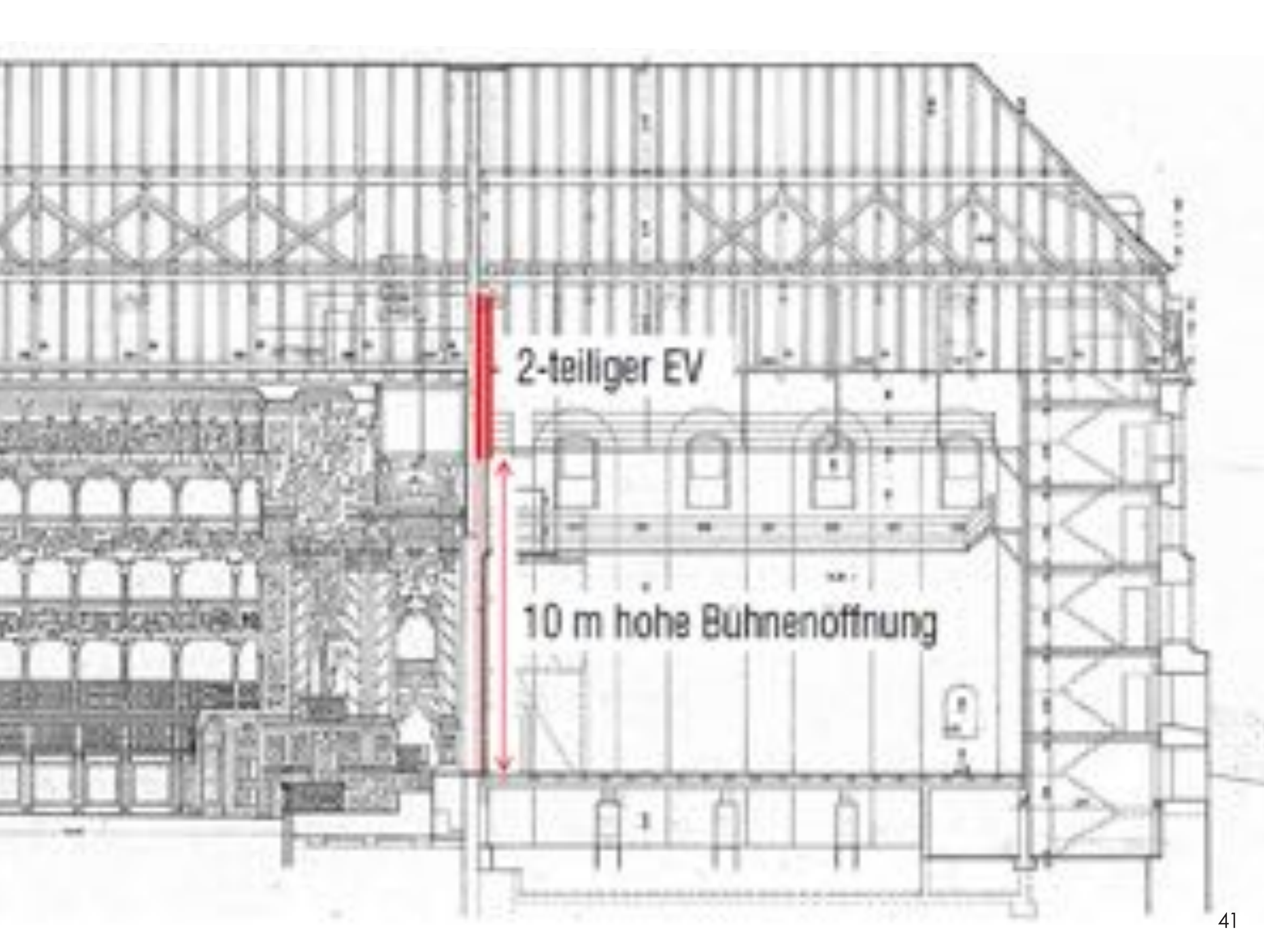


Längsschnitt Opernhaus mit neuem Eisernen Vorhang (EV)

Seit über 30 Jahren beschäftigt sich das Ingenieurbüro Bühnenplanung Walter Kottke Ingenieure GmbH, vormals Huneke und Partner, mit der Entwicklung der Bühnen- und Theatertechnik. Ein Schwerpunkt der planerischen Arbeit ist die denkmal- und nutzungsgerechte Sanierung von historischen Theatergebäuden.

Die Erfahrung des Bayreuther Bühnenplanungsteams sowie der intensive und respektvolle Umgang mit dem Baudenkmal führten dazu, für das Markgräfliche Opernhaus einen einzigartigen mehrteiligen und gleichzeitig ebenen Eisernen Vorhang zu entwerfen.

Der Gesellschafter Walter Kottke war bis 2014 Beirat der Initiative Theater-Museum Berlin e.V.



„Für den äußeren Glanz ist durch vortreffliche Decorationen und Costüme, vorzugsweise aber durch das brillanteste Ballet der Welt gesorgt“ bewarb 1852 die Theater-Vereins-Zeitung die Königlichen Schauspiele zu Berlin und drei Jahre später berichtete der bekannte Kritiker Eduard Hanslick nach Wien: „Das Ballet erfreut sich bekanntlich einer besonderen Pflege in Berlin.“

In der Tat bildete im 19. Jahrhundert das mit durchschnittlich je 26 Gruppentänzerinnen und –tänzern sowie mit je sieben Solotänzerinnen und Solotänzern recht großzügig ausgestattete Ballettensemble jahrzehntelang eine tragende, auch international ausstrahlende Säule der Königlichen Schauspiele.

Prägende Figur war der aus der wohl renommiertesten Tänzerfamilie des vorvorigen Jahrhunderts stammende Paul Taglioni (1808-1884), der das Berliner Ballettgeschehen über 50 Jahre lang als Tänzer, Choreograph und Ballettdirektor prägte.

Paul Taglionis dominierende Stellung überschattet allerdings, auch aus heutiger Sicht, die durchaus erfolgreiche Arbeit seines Vorgängers Michel-François Hoguet (1793-1871), der u.a. mit „Robert und Bertrand“ (1841) und „Aladin oder: Die Wunderlampe“ (1854) ebenfalls höchst erfolgreiche Werke auf die Bühne gebracht hatte.

Paul Taglioni verstand es jedoch besonders gut, mit seinen oft großangelegten Balletten dem Repräsentationsbedürfnis des Hofes und der Schaulust des Publikums der aufstrebenden preußischen bzw. deutschen Hauptstadt zu entsprechen. Immer wieder wurden dabei seine fantasievollen Choreographien für das gut geschulte, zunehmend aus der hauseigenen Ballettschule stammende Corps de ballet gerühmt. Für seine Ballette schöpfte Taglioni aus dem Vollen und setzte effektvoll alle ihm zu Verfügung stehenden Ressourcen ein: „Echt phantastisch-poetisch zu Werke gehend, brauchte er die großen Mittel, die ihm am Opernhause zur Verfügung waren, Personal, Costüme, Decorationen, Lichteffecte und Musik auch zu seinen künstlerischen Zwecken.“ (Alwill Raeder: Fünfzig Jahre deutsche Bühnengeschichte 1836-1886, Berlin 1886)

„… DAS BRILLANTESTE BALLET DER WELT…“

Das Ballett der Königlichen Schauspiele zu Berlin

von Frank-Rüdiger Berger (#004•2013.06)



Allerdings entging er dabei wohl nicht immer der Gefahr, dass die spektakuläre Bühnenausstattung, wie in „Fantasca“ (1869), zum Selbstzweck geriet.

Paul Taglionis Erfolgsstücke, allen voran „Satanella“ (1852) und „Flick und Flock“ (1858), erlebten z.T. Hunderte von Aufführungen in Berlin und wurden europaweit nachgespielt.

Insbesondere „Flick und Flock“ war mit insgesamt 451 Vorstellungen der Renner. Auf der Suche nach einem großes Liebesglück versprechenden halben Ring gelangen die beiden holländischen Freunde Flick und Flock in fantastisch ausgestattete Gnomenhöhlen und Unterwasserwelten, einschließlich des damals hochaktuellen transatlantischen Telegrafenkabels. Höhepunkt war ein großes Divertissement: Durch Tänzerinnen personifizierte Flüsse repräsentierten die jeweiligen Städte, in denen die beiden Freunde das Liebesglück gesucht, aber nicht gefunden hatten. Für die Spree und damit Berlin erklang der schmissige „Feuerwehr-Galopp“, dessen Melodie auch heute noch als Berliner Gassenhauser „Lampenputzer ist mein Vater im Berliner Stadttheater…“ bekannt ist. (Die Lampenputzer versorgten und reinigten die Öllampen im Theater; dieser Berufszweig starb nach Einführung des sauberen Gaslichts langsam aus und ging in den Beruf des Beleuchters über.)

Überhaupt das Licht: Paul Taglioni wusste die neusten bühnentechnischen Entwicklungen wirkungsvoll einzusetzen und so überraschte er das Londoner Publikum am 17. April 1849 bei der Premiere von „Electra ou la Pleiade perdue“ im Her Majesty’s Theatre mit dem ersten Einsatz von elektrischem Licht im Ballett – also nur ein Tag nach der spektakulären Einführung des elektrischen Lichts auf der Opernbühne in Meyerbeers „Le Prophète“ in Paris (wodurch ja die sogenannte „Prophetensonne“ ihren Namen hat).

Auch in Berlin riefen die neuartigen Lichteffekte Begeisterung hervor; so hieß es in der Spenerschen Zeitung über die Premiere von Taglionis Ballett „Sardanapal“ 1865: „Besonders zu erwähnen ist hier ein Tanz der Odalisken in weißen Gewändern; der Saal ist plötzlich dunkel und wird durch electrisches Licht bald in weißer, bald in rother Farbe beleuchtet; während in diesen grellen Farben die Damen einen Shawltanz aufführen. Die Wirkung ist eine außerordentliche, großartige.“

„Mit seinem (Paul Taglionis, d. V.) Tode dürfte vorläufig die Schaffenskraft des Berliner Ballets, welches in Satanella (1852), Morgano (1857), Sardanapal (1865), Fantaska (1869) und dem heiter naiven Flick und Flock (1858) Meisterwerke der Choreographie hinstellte, vorläufig, da kein productiver Nachfolger vorhanden ist, auch zu Ende sein, wie es denn zweifellos ist, daß trotz der späteren großen Balleterfolge der frühere Enthusiasmus für diese Kunstgattung größer war“ konstatierte Alwill Raeder 1886 hellsichtig.

Taglionis Nachfolger Emil Graeb führte das königliche Ballett über die Jahrhundertwende, eine internationale Ausstrahlung ging von dem Ensemble jedoch nicht mehr aus. Vielmehr zeigten nun die Berliner Gastspiele der Isadora Duncan und der Ballets russes deutlich, dass sich auch das Berliner Ballett neuen künstlerischen Entwicklungen stellen musste, was es unter der Leitung von Heinrich Kröller ab 1919 und insbesondere unter Max Terpis, einem Schüler Mary Wigmans, dann ab 1923 auch tat.

Der Autor studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Neuere deutsche Literatur in München, war im Pressebüro, der Staatsoper Unter den Linden und bei „Dancers‘ Career Development“ in London tätig. Als freier Autor und in Vorträgen widmet er sich schwerpunktmäßig der Ballettgeschichte.

www.frberger.de

Titelfotografie vom Autor
Abbildungen: Sammlung F.-R. Berger





Paul Taglioni und seine Gattin, die Tänzerin Amalie Galster, aquarellierte Bleistiftzeichnung von Franz Krüger (um 1838)



Marie Taglioni als Sylphide (1822)

Lampenputzer

Der Urvater der Beleuchter

von Klaus Wichmann (#004•2013.06)

Lampenputzer is meen Vater
im Berliner Stadttheater
Meene Mutter wäscht Manschetten
für Soldaten und Kadetten
Meene Schwester, die Gertrude
steht in eener Selterbude
Schusterjunge is meen Bruda
und ick bin das kleenste Luder!

Das Lied wurde in Berlin ein Gassenhauer und wird bis heute immer wieder neu interpretiert. Text und Musik sind vom Komponisten der königlichen Hofoper Berlin Peter Ludwig Hertel für das komische Zauberballett „ Flick und Flocks Abenteuer" in der Choreografie von Paolo Taglioni (Premiere am 20.09.1858)

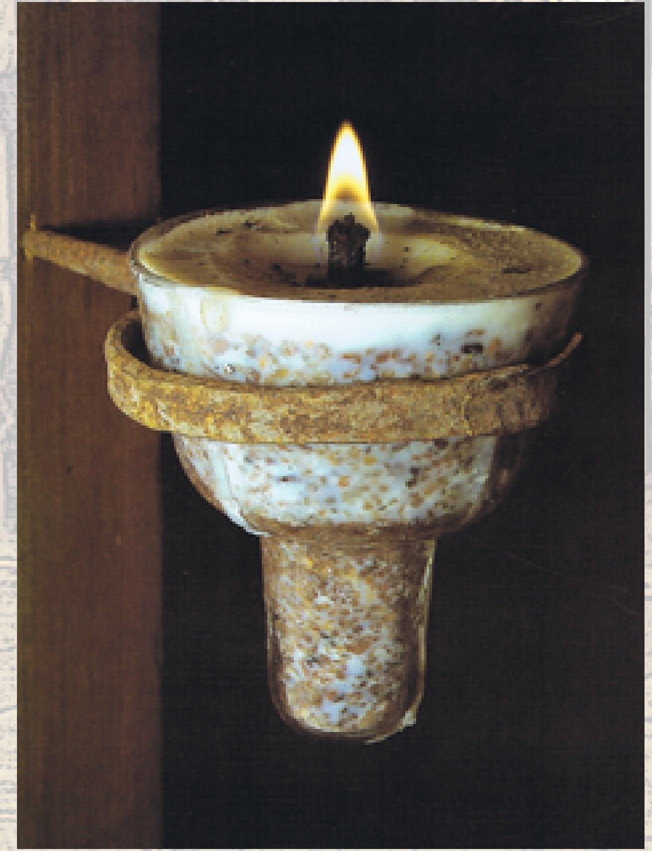
Es ist einmal Zeit über einen damaligen Berufsstand zu berichten, den Lampenputzer, den Vorgänger des Beleuchters. Dieser Mensch hatte die Aufgabe die Kerzen und Öllampen, die zur Beleuchtung der Bühne und des Saales benötigt wurden, zu pflegen. Sie mussten den Docht beschneiden, abgebrannte Kerzen auswechseln, Öllampen nachfüllen, die verrußten Glaskolben und die Blendspiegel putzten. Später stellten sie auch erste Lichteffekte her, sie dunkelten Lampen oder wechselten die Glaskolben durch jeweils gewünschte farbige Kolben aus. Letzteres war ein sehr kostspieliger Vorgang.



Schiebegestell mit Seitenkulissen und Beleuchtungslatten

Nachdem die Verbindung von Opernaufführung und höfischem Fest nachließ und Oper- und Theateraufführungen für sich selbst standen, wurde der Zuschauersaal durch langsames Heraufziehen der Leuchter zum Beginn der Vorstellung abgedunkelt. Ein nicht ungefährlicher Vorgang, da die Hitze sich an der Saaldecke sammelte und nicht abziehen konnte. Es gibt zeitgenössische Berichte, dass sich die Damen über die unschickliche Schattenbildung auf ihren Gesichtern beklagten. Das zur Verwendung kommenden Öl oder Kerzenwachs wurde besondere Zuwendung zu teil, es musste besonders reines Öl sein, ihm wurden Duftstoffe beigemischt, damit keine üblen Gerüche entstehen konnten. Trotz aller Sorgfalt mussten die Zuschauer unter den Leuchtern mit Öl- oder Wachsflecken rechnen.

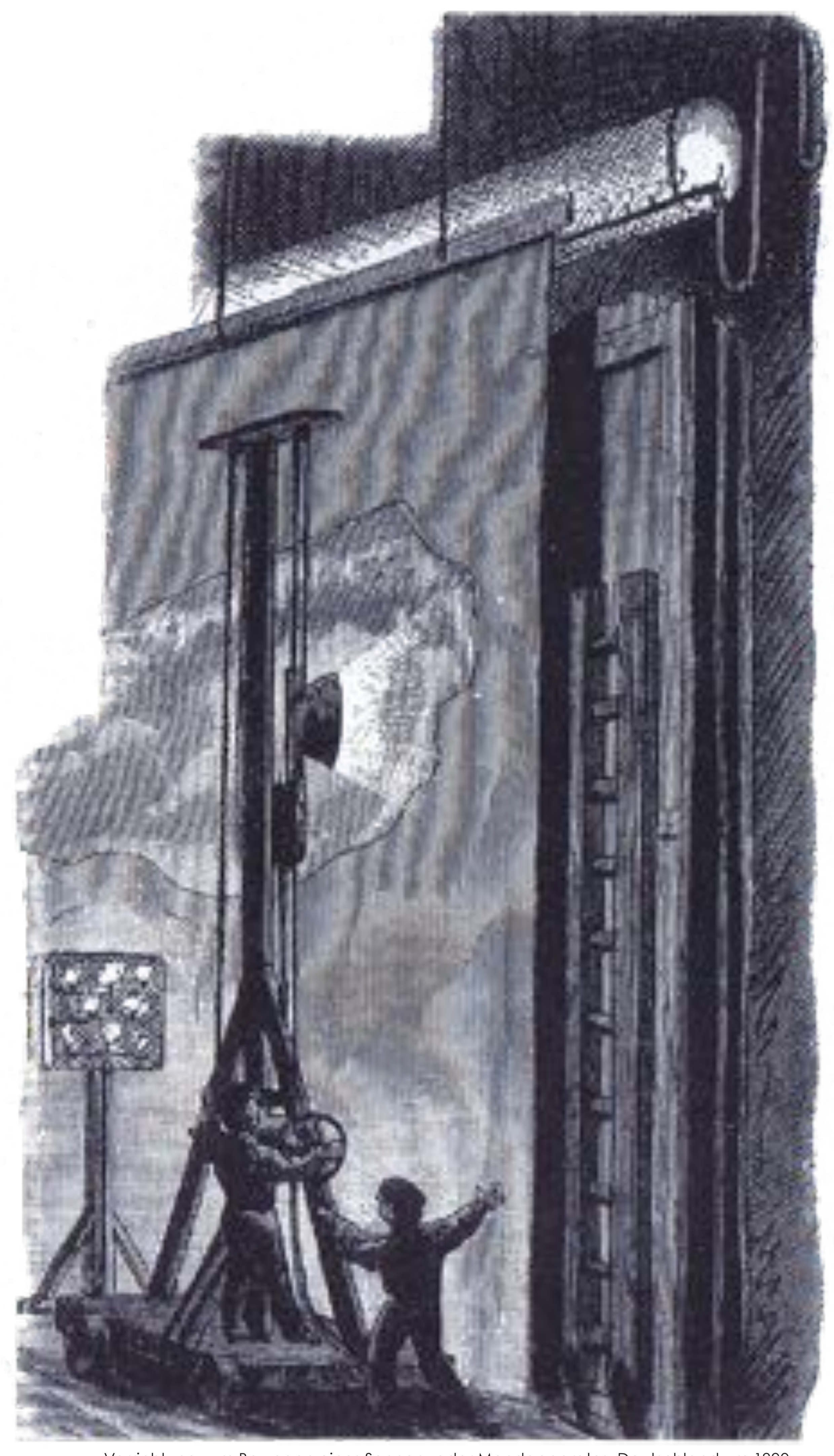
Der Kerzenverbrauch war enorm, im Hoftheater Wien sollen ca. 1.000 Kerzen im Saal und noch mal die fast gleiche Zahl auf der Bühne pro Vorstellung gebrannt haben. Es liegt auf der Hand, dass die Kerzen möglichst lang und dick waren, um eine lange Lebensdauer zu erreichen, denn bedingt durch die große Anzahl der Kerzen war die Wärmeentwicklung stark, die Kerzen brannten schnell ab und der Docht wurde nicht mit verbrannt. Es kam zu Rußbildungen und Flackern der Flamme. Die Dochte musste beschnitten werden und dies tat eben der Lichtputzer. Goethe schienen die Störungen durch die Lichtputzer sehr zu nerven, von ihm kommt die Aussage „ Ich wüsste nicht, was sie besseres erfinden könnten, als wenn die Lichter ohne putzen brennten“



2.Hälfte 17.Jhd.



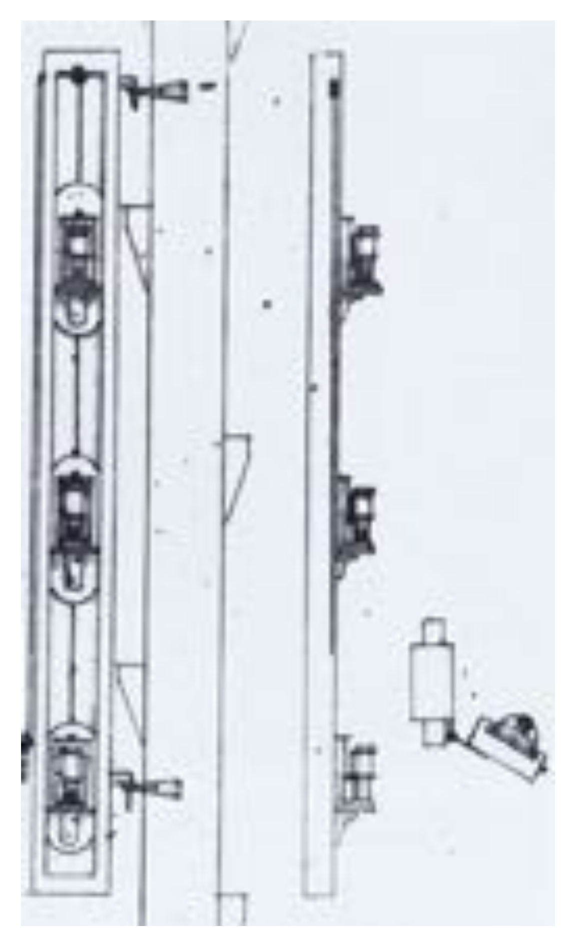
2.Hälfte 18.Jhd.



Vorrichtung zum Bewegen eines Sonnen- oder Mondapparates, Deutschland um 1890

Der Lichtputzer musste immer wieder auf die Szene, deshalb wurde er oft in das Stück eingebaut und erhielt ein Kostüm. Wenn er seine Aufgaben ohne Probleme löste war ihm Applaus gewiss, wenn nicht gab es Pfiffe, Buhrufe und auch Handgreiflichkeiten. Die Lichtputzer waren durch den Ruß und das tranige Öl schon übelriechende Gesellen. Ein Lichtputzer soll auch schon mal für einen kranken Schauspieler eingesprungen sein und eine gute Theaterkritik erhalten haben.

Abbildungen aus: Carl-Friedrich Baumann „Licht im Theater“, Stuttgart 1988



Kulissenbaum mit schwenkbarem Lampenbrett, Italien 18.Jhd.
Institut f. Theaterwissenschaft Universität Köln, Sammlung Niessen



Seitenlichter an einer Portalkulisse
Deutschland um 1790
H.A.O Reichard: Theaterkalender
Gotha, 1790



Die elektrische Beleuchtungsanlage des Königlichen Opernhauses in Berlin

von Klaus Wichmann (#004•2013.06)

Zentralstation



Schon im Mai 1882, also kurz nachdem Edison am 27.01.1880 das Patent für seine Glühlampe erhalten hatte, unternahm der technische Direktor der Oper Fritz Brandt Versuche mit der elektrischen Beleuchtung. Die Versuche waren so erfolgreich, dass die Einführung der elektrischen Beleuchtung für das Königliche Schauspiel und die Königliche Oper beschlossen wurde.

August 1885 wurde die fertige Beleuchtungsanlage im Königlichen Schauspielhaus übergeben.

Im August 1887 war der Bau der Anlage im Königlichen Opernhaus beendet.

Am 01.09.1887 erstrahlte die Oper „*Aida*“ in elektrischen Licht.
Die Zeitungen berichteten begeistert von der Aufführung.
Der vorgeschriebene Beleuchtungsplan bestimmte die Zahl der erforderlichen 10-, 16-, 32- und 50-kerzigen Glühlampen auf rund 3.400 zu 16 Normalkerzen gleich 14,4 candela.

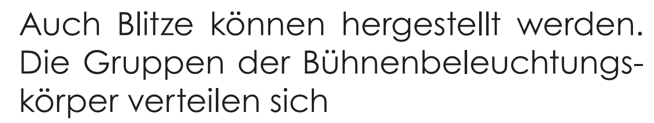
Ein Normalkerze entspricht 0,9 Candela. Davon auf der Bühne und im Zuschauerraum allein 2155 Glühlampen. Weitere Gruppen waren die Abendbeleuchtung, sie umfasste die Beleuchtung der Foyers, Erfrischungsräume und des Konzertsaals (Apollosaal). Dritte Gruppe umfasste die Tagesbeleuchtung hier finden wir die Büros, Proben- und Werkstatträume sowie die Umkleideräume.

Die Stromversorgung beider Theater erfolgte über eine **Zentralstation** der Berliner Elektrizitätswerke Markgafenstr./Ecke Taubenstr. von 12 Dampfmaschinen, die 12 Gleichstromgeneratoren antreiben.

Acht Eisenband umwickelte Patentbleikabel mit je einem Querschnitt von 680 mm² versorgten die Oper mit Gleichstrom von 1800Ampère. In dem Messerraum wurde der Strom entsprechend den vorgenannten Gruppen verteilt und abgesichert.

Die Bühnenbeleuchtung oder Regulatorbeleuchtung, ist nach dem sogenannten „Drei Lampensystem“ d.h. jeder Beleuchtungskörper besitzt zur Erzielung vorgeschriebener Lichtwirkung drei Gruppen-weiß-rot- grün- voneinander unabhängiger Lampen.

Der Bühnenregulator/ das Stellwerk befindet sich in der Beleuchterloge im linken Bühnenportal, von welcher die Bühne und der größte Teil des Zuschauerraumes übersehen werden kann. Er enthält eine Anzahl von Regelungs- und Schaltvorrichtungen, mittels derer es möglich ist, die verschiedenen Tages- und Nachtstimmungen, Morgen. Und Abenddämmerung, Alpenglühen usw. hervorzubringen.

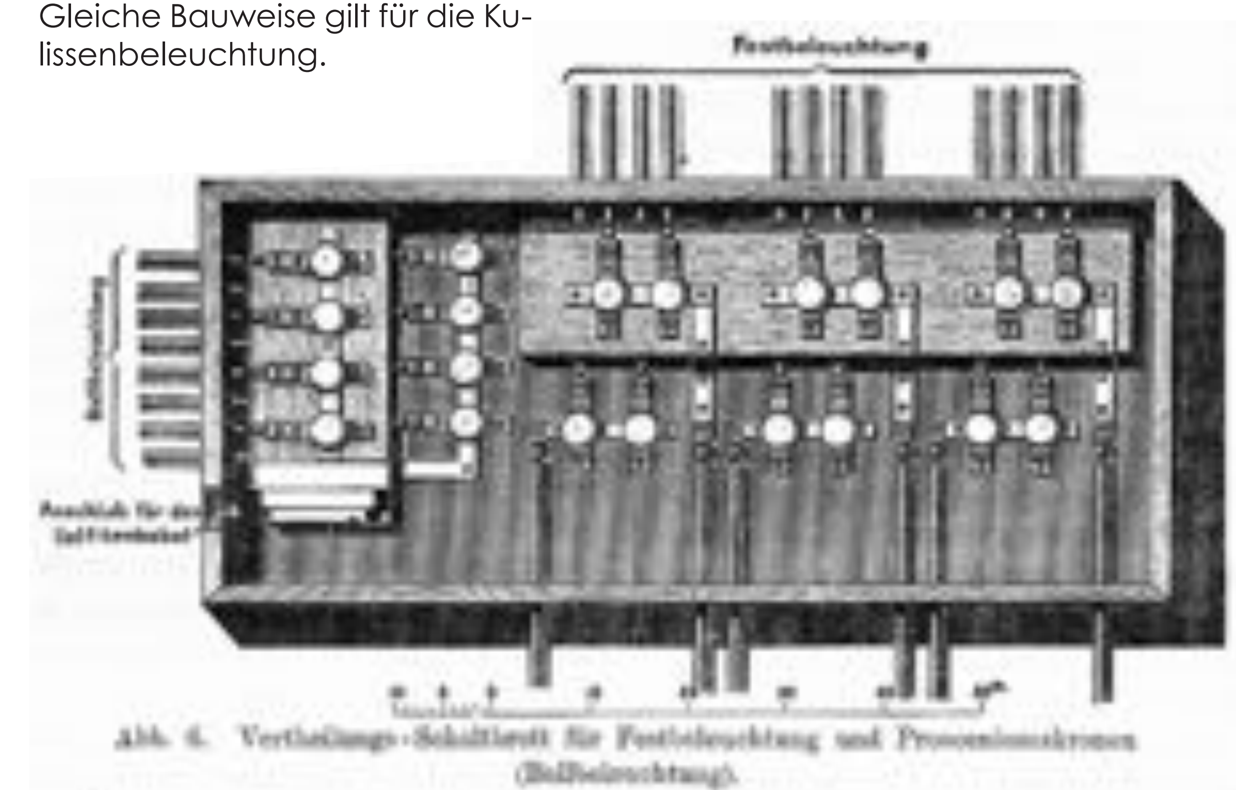


Auch Blitze können hergestellt werden. Die Gruppen der Bühnenbeleuchtungskörper verteilen sich

7 auf Soffitten
2 auf Rampen
2 auf Portalkulissen
7 auf Versatzbeleuchtung
12 auf Kulissenbeleuchtung

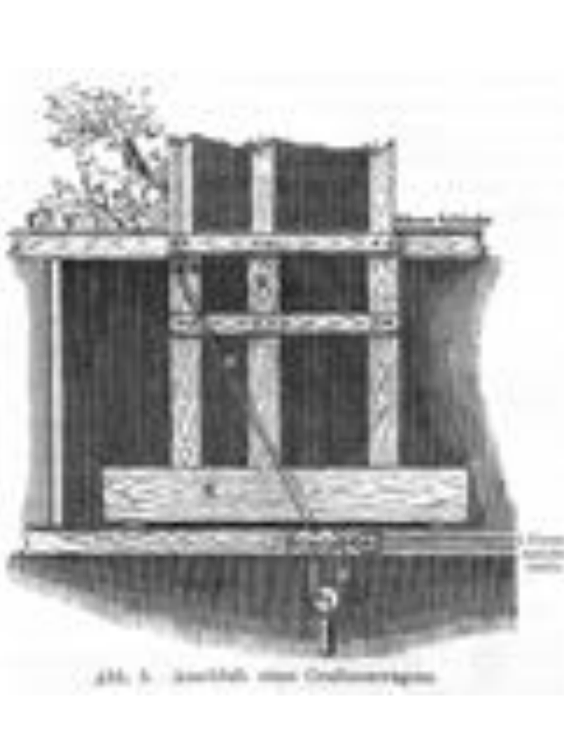
Ein Ventilator sorgt für Abführung der bei anhaltenden Dunkelstellen vieler Glühlampen in den Regulierwiderständen erzeugten Wärme.

Die 90 Bühnenleitungen die vom Regulator abzweigen bestehen aus feuersicher umsponnenen Kupferdrähten, die Porzellanrollen bzw. getränkten Holzklemmen befestigt sind. Die Leitungen sind gegen Berühren von Unbefugten durch große Abstände untereinander und durch Holzverkleidungen geschützt. Die festverlegten Kabel für die Soffitten enden auf der ersten Arbeitsgalerie an einem Schaltkasten, von her führt ein flexibles Kabel zu den Beleuchtungskörper der Soffitten.
Gleiche Bauweise gilt für die Kulissenbeleuchtung.



Eine weitere Anschlussgruppe sind die Bühnenversätze, hier sind unter dem Bühnenfußboden Versatzkästen angebracht, die durch das Öffnen der Bodenklappe genutzt werden können.

Der vorliegende Text ist eine Kurzfassung eines ausführlichen Aufsatzes, der 1889 in der Zeitschrift für Bauwesen unter dem Titel „Die elektrische Beleuchtungsanlage des Königlichen Opernhauses in Berlin".
Alle Abbildungen sind dort entnommen.
Den Originaltext finden Sie als Scan im PDF-Format auf unserer Internetseite in der download-Sektion.



Nachrichten

Lassalle - Huneke - SHOWTECH

von Klaus Wichmann und Dr. Stefan Gräbener (#004•2013.06)

Am 30.April 2013 fand im Renaissance-Theater Berlin die Uraufführung von „***Ferdinand Lassalle***“ ein Stück von Felix Hubry und Hartwin Gromes in einer Szenischen Lesung mit Petra Zieser, Dominique Chiout, Mathias Schlung, Dittrich Adam, Claudius Freyer und Doro Gehr am Flügel statt. Das Stück zeichnet den Lebensweg von Ferdinand Lassalle dem Gründer der Sozialdemokratie nach, der am 23.05.1863 in Leipzig den Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein gründete. Die Aufführung stand im Rahmen der 150 Jahrfeier der SPD. Von der SPD ging im Jahre 1890 die Gründung der Volksbühne aus, ein Verein, der dafür sorgte, dass die Arbeiter und der kleine Angestellte regelmäßig und zu erschwinglichen Preisen ins Theater gehen konnte.
Maßgeblich mit der Organisation der Veranstaltung war unser Beirat, Herr **Yves Clairmont**, befasst.

„***Wagner Backstage – Bayreuth – Detmold – Peking***“ dies war der Titel einer dreiteiligen Ausstellung an verschiedenen Orten in Detmold. Studierende des Musikwissenschaftlichen Seminars der Hochschule für Musik Detmold und der Universität Paderborn hatten sie als Abschluss eines vierzehnmonatigen Projektes vorbereitet. Die Idee zur Ausstellung basierte auf dem Nachlass des aus Detmold stammenden Bühnentechnikers und –planers **Walter Huneke,** der im dortigen Landesarchiv verwaltet wird. Vor zehn Jahren ist er gestorben. Der Autor erinnert an den Theater(technik)zauberer. Seine technischen Wunderwerke für Bayreuth bildeten den Kern der Ausstellung (5.April - 22.Mai 2013).



Huneke (3.v.l.) als Komparse 1941



Die jährliche **Mitgliedervollversammlung** der Initiative findet zum zweiten Mal im Rahmen der **SHOWTECH** Berlin, der internationalen Fachmesse und Kongress für Theater, Film und Event am 18.Juni 2013 statt.
Die **SHOWTECH** 2013 ist mit 300 Ausstellern und 8.000 Besuchern auf 60 Ländern der Internationale Treffpunkt für technische und kreative Entscheider in Berlin – Deutschlands Bühnen-Hauptstadt und Metropole der Kreativwirtschaft. Sie steht für richtungsweisende Lösungen, hochwertige Kontakte und entscheidungsrelevanten Wissenstransfer in den Bereichen Theater, Film und Event.
Die ***Initiative Theatermuseum Berlin e.V.*** freut sich, sich erstmals auf einer so bedeutenden Messe wie der **SHOWTECH** mit einer eigenen (kostenfrei zur Verfügung gestellten) Standfläche präsentieren zu können.

Anm.: die Messe wird seit 2015 als stage|set|scenery neu konzipiert

Visualisierung: Stefan Gräbener

Als sich Anfang des Jahres 2014 die Nachrichten über die verschollen geglaubten Iffland-Akten aus dem Bestand des ehemaligen Theater-Museums in Berlin überschlugen war das zweite grosse Ausstellungs-Projekt der „***Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.***“ schon beinahe vorüber. Noch einmal bescherte sie der aber ohnehin gut besuchten Präsentation in der Kreuzberger Marheineke-Halle in Berlin einen weiteren Aufmerksamkeitsschub. Bis zur glücklichen Rückführung der Akten Ende April wurde nun endlich überhaupt sowohl von der früheren Existenz des Museums, als auch von unseren Aktivitäten offiziell Kenntnis genommen.



In den „*Erkundungen von Sigrid Hoff*“ im rbb-Kulturradio, die am 1.Mai in einer knapp halbstündigen Sendung zu hören waren, durften folgerichtig Interviews mit dem Vorstand (vertreten durch Gerhard Döring und Stefan Gräbener) und dem Ehrenmitglied, Frau Dr. Ruth Freydank, nicht fehlen. Zumal es Ruth Freydank war, die mit ihrer Arbeit zum ehemaligen Museum über entscheidende Informationen verfügte, die letztlich die gütliche Einigung mit dem Wiener Antiquar ermöglichte und Berlin wieder in den Besitz der Akten brachte. (Lesen Sie hierzu auch den Originalbeitrag auf S.4, respektive unserer Internetpräsenz).

Was die Iffland-Akten so einzigartig macht ist der Umstand, dass in ihnen nicht nur Aufzeichnungen zu rein künstlerischen Aspekten zu finden sind, sondern auch wertvolle Informationen zu allen weiteren Aspekten eines Theaterbetriebs, z.B. von finanzieller oder juristischer, als auch technischer Natur.
In diesen Akten spiegelt sich bereits der Ansatz der Initiative wieder, den wir für ein zukünftiges TheaterMuseum anstreben und versucht

Faszination des Theaters

Entwurf einer Ausstellung - Entwurf eines Konzepts

von Dr. Stefan Gräbener (#005•2014.05)

Faszination des Theaters

von der königlichen Hofoper zur Staatsoper

Initiative THEATER MUSEUM Berlin e.V.

DTHG

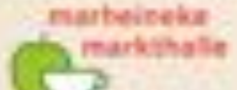
Entwurf einer Ausstellung

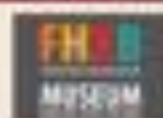
Eröffnung am 5. Dezember 2013, 17h
Laufzeit vom 6. Dezember 2013 - 11. Januar 2014

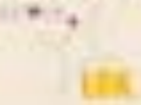
Marheineke Halle, Berlin-Kreuzberg

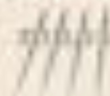
Schirmherrschaft:
Prof. Dr.h.c. Jürgen Flimm
Intendant Staatsoper im Schillertheater

Marheinekeplatz / Bergmannstrasse • 10961 Berlin • Mo-Sa 8-20 • www.Initiative-TheaterMuseum.de












haben in besagter Ausstellung zu entwerfen um die Idee (be)greifbar zu machen.

„***Faszination des Theaters - Von der königlichen Hofoper zur Staatsoper Unter den Linden - Entwurf einer Ausstellung***“, so der Titel des Projektes, welches vom 5.Dezember 2013 bis zum 11.Januar 2014 gezeigt wurde und weit über 2000 Besucher verzeichnen konnte. Selbst noch während des Abbaus waren interessierte Gäste dabei.

Das Konzept basiert auf der jahre--, wenn nicht jahrzehntelangen Recherchearbeit unseres langjähriges Vorsitzenden Klaus Wichmann, seines Zeichens 15 Jahre lang Technischer Direktor der Staatsoper in Berlin. In Zusammenarbeit mit Stefan Gräbener wurden daraus 36 Tafeln (und einige Exkurse) entwickelt. Entlang der nunmehr beinahe 275-jährigen Geschichte der Oper wollten wir die unzähligen Einflüsse aufzeigen, die nicht nur das Haus selbst - im künstlerischen wie architektonischen Sinne - betreffen, sondern auch in umgekehrter Richtung ausübte.

Die bereits im Vereinsbesitz befindliche Ausstellung über das Barock-Theater in Europa bildet einen hervorragenden Grundstock um die Situation Anfang des 18.Jahrhunderts deutlich zu machen. Berlin war in den Zeiten des Soldatenkönigs kulturell stark ins Hintertreffen geraten und der neue König Friedrich II. suchte dies umgehend zu ändern. Aber wir müssen schnell erfahren, dass der Standort zwar unter städtebaulichen Gesichtspunkten hervorragend gewählt war, aber der zugeschüttete Festungsgraben als Baugrund bis heute für massive Probleme sorgt. Betrachtet man dann noch den Umstand, dass dort



anfänglich mehr Bälle als Opernaufführungen stattfanden, wird verständlich, wieso bereits kurz nach der Eröffnung erste Kritik an der Gestaltung des Zuschauerraums, den Sichtverhältnissen und der Akustik aufkam. Auch wenn nur ein privilegierter Personenkreis überhaupt Zugang erlangte.



Unzählige Umbauten und auch Erweiterungen folgen. Nach dem großen Brand von 1843 selbstverständlich, aber auch aus technischen Gründen so wie politisch motiviert.

Insbesondere die fortschreitende Industrialisierung und der damit verbundene technische Fortschritt hatten massive Auswirkungen auf das Theater weltweit. Inszenatorisch werden ganz andere Dinge möglich, und auch die Ansprüche des Publikums wachsen stetig. Auch durch den Wandel vom höfischen Zeremoniell zur bürgerlichen Veranstaltung.
Die Theatertechniker-Dynastie der Familie Brandt (deren Nachlass sich im Besitz des Vorstandsmitglieds Gerhard Döring befindet) hinterlässt ihre Spuren nicht nur in Berlin, sondern auch und gerade bei den neu gegründeten Wagner-Festspielen in Bayreuth und begründet damit eine enge Verbindung zu Wagner, der in der Stadt zahlreiche seiner Werke höchst persönlich dirigierte. Wie weiland Mozart lehnte er jedoch eine dauerhafte Verpflichtung in Berlin ab.



Nicht nur die Werke Wagners waren es aber, die bald den Ruf nach einem größeren Opernhaus laut werden ließen. Mehrere Anläufe scheiterten und als man sich endlich auf einen gigantischen Neubau an der Stelle des heutigen Kanzleramtes geeinigt hatte begann der 1.Weltkrieg.



Damals stand dort Kroll's Etablissement, mit dessen Teilabriss noch vor dem Krieg begonnen wurde.

Unterdessen hatte jedoch die damals noch selbständige (und reichste preußische) Stadt Charlottenburg weitaus pragmatischer gehan-



delt und 1912 ein eigenes Opernhaus, die heutige Deutsche Oper, eröffnet. Größer und auf dem neusten Stand der Technik, der fast 100 Jahre beinahe unverändert blieb. Das Bühnenhaus hatte nämlich den 2.Weltkrieg relativ schadlos überstanden, einzig der Zuschauerraum wurde ein Opfer des Bombardements.

Die Staatsoper hingegen musste nicht nur Ende der 1920er Jahre einen fast vollständigen Umbau über sich ergehen lassen, sondern wurde im 2.Weltkrieg gleich zwei Mal zerstört.

Nach der ersten Zerstörung wurde sie in Windeseile wieder aufgebaut, um das 200-jährige Bestehen nicht in einer Ruine feiern zu müssen! Und auch die junge DDR suchte sich mit einem Prunkbau zu schmücken, der dem Geschmack der Parteioberen entsprechen musste. Der Architekt Richard Paulick, der kurz zuvor noch den Abriss und einen Neubau auf dem leeren Schlossplatz vorschlug, erschuf eine Nachempfindung und Weiterentwicklung von Knobelsdorff, so die offiziellen Kommentare dazu.

Die Konkurrenz von Staatsoper und Deutscher Oper liegt aber nicht nur in den Dimensionen und der Ausstattung der beiden Bauten begründet. Die Staatsoper unterstand Preußen und damit Hermann Göring, die Deutsche Oper dem Reich und somit Joseph Göbbels.
Nach dem 2.Weltkrieg gastierte die Staatsoper im Admiralspalast. Die Deutsche Oper firmierte im Theater des Westens als Städtische Oper bis zur Eröffnung des Neubaus 1961.

Mit dem Admiralspalast ist jedoch auch die Geschichte der Komischen Oper verknüpft, die be-



reits vor dem 2.Weltkrieg existierte, sich jedoch in der jungen DDR neu erfand und das ehemalige Metropol-Theater in der Behrenstrasse bezog (nicht zu verwechseln mit dem Metropol-Theater am Nollendorfplatz).

Krolls Etablissement, oder die KrollOper, wie sie in der Weimarer Republik dann hieß, musste zwar der Staatsoper während des Umbaus Asyl gewähren, wurde jedoch eine künstlerisch eigenständige Einrichtung, die weltweit künstlerische Maßstäbe setzte.

Man erkennt hier wohl schon sehr deutlich, dass es absolut unmöglich ist, die einzelnen Häuser und ihre Entwicklungen isoliert zu betrachten. Dabei können in diesem Artikel nur wenige Andeutungen gemacht werden!
Und auch die Ausstellungsmacher sahen sich ausschließlich in der Lage die meisten Punkte nur kurz zu benennen.

So kann man die konkreten Folgen der beiden verheerenden Theaterbrände in Wien (1881) und Chicago (1903) mit hunderten von Toten zwar in architektonischer und technischer Hinsicht nachvollziehen, wer aber hat je untersucht, wie sich das auf die künstlerische Umsetzung einer Inszenierung ausgewirkt hat? Noch dazu mit der auch damals gängigen Praxis der sogenannten Flickschusterei, die selbst bei der großen Sanierung in den 1980er unter einer schönen Oberfläche praktiziert wurde. Damals konstatierte man bereits, dass der Zustand bestenfalls 15 Jahre halten würde, dann müsse man die Sache von Grund auf angehen. Beinahe 25 Jahre hat es dann gedauert, ehe man sich dem Bau annahm. Viele Dinge wären weitaus weniger überraschend gewesen, hätte man die Geschichte gründlicher studiert. So wiederholte sich die Geschichte der endlosen Debatten von vor beinahe 100 Jahren Anfang dieses Jahrtausends, nachdem zwar Machbarkeitsstudien in Auftrag gegeben, aber nie beherzigt wurden. (Gerhard Spangenberg Architekten 2001). Schon Jahre vor der derzeitigen Schließung mussten deshalb deutliche künstlerische Abstriche aufgrund von Baufälligkeit gemacht werden.





Eine Inszenierung ist kein ausschließliches Produkt eines künstlerischen Teams. Bauliche wie bühnentechnische Gegebenheiten und Möglichkeiten spielen ebenso eine Rolle wie kulturelle, politische und religiöse Aspekte Relevanz haben. Vieles ergibt sich auch erst im Entstehungsprozess, gänzlich ungeplant, gar zufällig. Unvermeidliche Zwänge fordern kreative Menschen heraus, lassen sie nach Alternativen suchen und im Idealfall über ihren eigenen Erfahrungshorizont hinaus schreiten. Sie suchen nach Wegen Zensur oder zweifelhafte Moralvorstellungen zu unterminieren, genauso wie technische Unzulänglichkeiten mit Fantasie überwunden werden.

S.54 Nils Niemann, historische Theaterpraxis • www.nilsniemann.de
S.55 Ausstellungsplakat (Gestaltung: Stefan Gräbener)
S.56 oben: Eröffnung
S.56 unten: Abteilung 1
S.57 oben: Tilia Quartett
S.57 unten: Abteilung 2
S.58 oben: Modell Machbarkeitsstudie Gerhard Spangenberg Berlin, 2001
S.58 unten: Abteilung 3
S.59 oben: barocke Effektmaschinen
S.59 unten: Sektion Ballett (von Frank-Rüdiger Berger)
S.60 Sektion Markgräfliches Opernhaus Bayreuth
S.61 Kostümblatt Papageno von Dietlinde Calsow
alle Fotos von Stefan Gräbener, ausser S.58 unten von Gerhard Döring



Die *„Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.“* hat eine klare Vorstellung hinsichtlich eines zukünftigen TheaterMuseums. Es fängt damit an, dass wir Theater als Synonym für alle darstellenden Künste betrachten. Der Begriff des „Performativen“ prägt die wissenschaftliche Betrachtungsweise und wurde von SonderForschungsBereichen (z.B. SFB 447 „Kulturen des Perfomativen“, 1999-2010, FU-Berlin und Partner) interdisziplinär untersucht. Was ist jedoch drei Jahre danach geblieben? Zahlreiche wissenschaftliche Publikationen in den Bibliothek kulturwissenschaftlicher Institute. Eine Verbindung zur Technik hat nie stattgefunden, obgleich auch das TechnikMuseum eine wissenschaftliche Einrichtung ist. Geistes- wie Natur- und Technikwissenschaften scheinen nach wie vor Berührungsängste zu haben. Die rein kulturwissenschaftliche Erforschung läuft Gefahr durch die einerseits notwendige, aber auch selbstauferlegte Fokussierung dazu, insbesondere den Aspekt des Zufalls auszuklammern. Aber eben auch die vermeintlich profanen Zwänge der Technik. Dabei helfen gerade solche greifbaren Hintergrundinformationen das komplexe Phänomen Theater zumindest ansatzweise verständlich zu machen, einen Einblick in den äußerst schwer dokumentierbaren Prozess der Entstehung einer Aufführung zu geben.
Die Verknüpfung von kulturwissenschaftlichen Untersuchungen mit Technik- und Planungswissenschaften mit dem Ziel sich auch an interessierte Laien jenseits der universitären Hörsäle, Seminarräume und Fachbibliotheken zu wenden entspricht unserer Idealvorstellung. Dies erfordert im Zweifel unkonventionelle Wege. Die heutzutage allseits gängigen Modelle sogenannter „Mitmach-Museen“ sind hierfür eine überzeugende Option.
Die Betrachtung des Gesamtphänomens Theater, die globale Entwicklung, die unterschiedlichen Erscheinungsformen, unabhängig von der Region, sollte als Grundlage präsentiert werden. Auf dieser Basis erscheinen Teilaspekte in einem viel deutlicherem Licht.
Im Vereinsnamen beziehen wir uns nicht inhaltlich auf die Stadt Berlin, sondern benennen den idealen Standort für dieses Museum, dessen Konzept unseres Wissens nach weltweit einzigartig wäre.

Es ist die Tragik jeder Theateraufführung, dass sie wie ein Traum vorüberzieht. Die Musik verhallt, das Sichtbare verschwindet. Nichts von der unermesslichen Arbeit, nichts von den Tränen, nichts von den Freuden bleibt fassbar. (Hans Curjel)

Cavalli: La Calisto - Schmuckvorhang einer Inszenierung von Herbert Wernicke
eine Inszenierung des Théâtre De La Monnaie, Brüssel 1995
in Kooproduktion mit der Staatsoper Unter den linden, Berlin 1996

2015.06

Die Konzentration bei der Betrachtung von Theater liegt derzeit auf der finalen Aufführung. Der EntstehungsProzess wird bestenfalls von der Wissenschaft oder von BerufsVerbänden beleuchtet. Jedoch immer streng nach Disziplinen getrennt. Nie kommt es zur umfassenden und übergreifenden Untersuchung des GesamtPhänomens. Es herrschen unverständliche Berührungsängste zwischen Theorie und Praxis.

Genau hier muss das Projekt eines TheaterMuseums ansetzen. Keine isolierte Betrachtung der einzelnen Komponenten, sondern das Bestreben die Zusammenhänge dieser umfassenden Komplexität aufzuzeigen, die am Ende in einer Aufführung kulminiert. Eine Aufführung, die in ihrer Kraft des LiveEvents nicht adäquat und schon gar nicht museal konservierbar ist. Der lange und vielschichtige Prozess und die zahllosen Einflüsse, die zu ihr führen, sind es jedoch sehr wohl! Desgleichen die Wirkung, die von Theater ausgeht, weit über den rein künstlerischen Aspekt hinaus.

Thematische Aspekte, die die Verbindung und das ZusammenSpiel der unvereinbar scheinenden Gewerke aufzeigen, müssen die individuell stark divergierenden Rahmen- und DetailBedingungen für den Betrachter verständlich machen. Schlussendlich ergibt sich daraus ein Bild dieses transdisziplinären Universums, welches über der kuratierten noch eine subjektive MetaEbene zu erzeugen vermag, die dem individuellem Erlebnis der eigentlichen Aufführung idealer Weise gerecht wird, ohne sie 1:1 zu dokumentieren.

Die Initiative versteht sich als Vordenker für ein Museum des 21.Jahrhunderts, welches sich vordringlich an Laien richtet und neue Formen der Präsentation zu entwickeln sucht, was letzten Endes den unzähligen Bühnen dieses Landes zu Gute kommen wird.

Über temporäre Ausstellungen mit selektiven Schwerpunkten soll der Weg zu einer dauerhaften Präsenz führen, um kontinuierlich und öffentlichkeitswirksam arbeiten zu können. Die Etablierung eines lebendigen Forums, einer AnlaufStelle für Interessierte, verbunden mit DiskussionsRunden und ForschungsProjekten in Kooperation mit verschiedenen Partnern bildet das Ziel.

Ich glaube an die Unsterblichkeit des Theaters. Es ist der seligste Schlupfwinkel für Diejenigen, die ihre Kindheit heimlich in die Tasche gesteckt und sich damit auf und davon gemacht haben, um bis an ihr Lebensende weiterzuspielen. (Max Reinhardt)

Fakt ist?

Einige Anmerkungen zum Fall Fetting und den Iffland-Akten

von Dr. Ruth Freydank (#005•2014.05)

Ende März diesen Jahres konnte der Öffentlichkeit das erfreuliche Ende eines Ringens um ein hart umstrittenes „Kulturgut von nationalem Rang“ mitgeteilt werden. Die 34 Foliobände des seit Jahren als verschollen geltenden Korrespondenz-Archivs August Wilhelm Ifflands aus seiner Berliner Direktionszeit waren wieder in Berlin gelandet und damit in öffentlicher Hand gesichert. Ein Wettlauf um Recht und Anspruch auf ein öffentliches Eigentum hatte hier sein vorläufiges glückliches Ende gefunden.

Unentschieden bleibt dagegen das weitere Geschehen um den eigentlichen Verursacher des dubiosen Falles, der in den Tagen und Wochen nach Bekanntwerden zu vielen Spekulationen und Rätselraten Anlass gegeben hatte.

Hugo Fetting war der Verkäufer, der seine vorgeblich private Theatersammlung dem Wiener Antiquariat Inlibris GmbH angeboten und dafür wohl 50000 Euro erhalten hat, die für den Käufer angesichts des Umfanges als auch des qualitativ hochkarätigen Inhalts als ein Schnäppchen betrachtet werden konnte.

Fetting, studierter Theaterwissenschaftler und Germanist, wurde am 1.3.1952 wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der am 1.9.1951 neu gründeten Akademie der Künste in der DDR. Hier wurde er Mitglied der „Abteilung für theaterwissenschaftliche Forschung“ zusammen mit drei weiteren wissenschaftlichen Mitarbeitern, darunter Joachim Tenschert (1928-1992), der später Dramaturg und Regisseur am Berliner Ensemble wurde. Der Leiter dieser Abteilung war der bekannte Theaterkritiker und Buchautor Herbert Ihering (1888- 1977). Nach einem Protokoll der Akademie vom 23.1.1953 war die Aufgabe dieser Truppe u.a. „die Übernahme, Sichtung und Auswertung des von den wissenschaftlichen Mitarbeitern Hugo Fetting und Joachim Tenschert mit Unterstützung des Finanzministeriums wieder aufgefundenen theatergeschichtlichen Materials – es besteht aus Büchern, Bildern von Schauspielern Deutschlands, Frankreichs, Englands, Theaterzetteln und Briefen – das vor 1945 der ‚Gesellschaft für Theatergeschichte‘ gehörte.“ Für 1954 wurde die ‚Herausgabe einer Bibliographie der

deutschen Theatergeschichte', die Neuherausgabe der ‚Geschichte der deutschen Schauspielkunst' von Eduard Devrient und die Herausgabe einer ‚Auswahl der Schriften August Wilhelm Ifflands' geplant. Die Mitarbeiter der Arbeitsgruppe hatten den Auftrag, bisher nicht zugeordnete theaterhistorische Sammlungen in die Akademie zu überführen und theatergeschichtlich besonders herausragendes Material für Publikationen vorzubereiten.

Die Gesellschaft für Theatergeschichte hatte dank der besonderen Beziehungen ihres damaligen Sekretärs Dr. Hans Knudsen (1886-1971) zu nationalsozialistischen Organisationen einen Tresorraum in der Reichsbank zugesprochen bekommen, in dem ihre Sammlungen die Zerstörungen der letzten Kriegstage und der nachfolgenden Plünderungen relativ unbeschadet überstanden hatten. Ob sich unter diesem Bestand auch Material aus dem ehemaligen Theatermuseum befand ist nicht belegt, lässt sich jedoch nicht ausschließen, da eine Studentin in diesen Räumen 1944 an Material aus dem Verona- Nachlass gearbeitet hat und dazu auch Ifflands Akten benutzte. Verona war unter Ifflands Direktion dessen Bühnendekorateur. Ob dieses Material in seiner Gänze dann an seinen ursprünglichen Eigentümer - das Theatermuseum – zurück ging, ist unklar. Fettings Bemerkung „Bühnenbildentwürfe für Iffland" in seiner Wohnung zu hängen gehabt zu haben, die er auch nach Wien verkauft habe, macht zumindest stutzig. Sollten das Verona-Blätter gewesen sein?

Die nach dem Krieg noch im Sommer 1945 in den zerstörten Gebäuden aufgefundenen Kunstwerke waren von der bereits im August vom Magistrat eingerichteten „Zentralstelle zur Erfassung und Pflege von Kunstwerken" erfasst, und wenn erkennbar, an ihre ursprünglichen Eigentümer zurückgegeben worden. Die aus dem ehemaligen Theatermuseum stammenden Sammlungen wurden der neu gegründeten Deutschen Staatsoper,



August Wilhelm Iffland mit Darstellungen seiner Rollen
Zeichnung von Boldt, 1798
nach einem Gemälde von Johann Heinrich Schneider

als den ursprünglich Preußischen Staatstheatern nachfolgende Institution übergeben, wo sie in der weitgehend erhalten gebliebenen Bibliothek der Staatstheater untergebracht wurden. Diese Gebäude standen auf der Abrissliste, als im Juni 1951 der Wiederaufbau der Oper Unter den Linden beschlossen wurde. Eine neue, wenn auch vorübergehende Unterbringungsmöglichkeit musste gefunden werden. Die Intendanz, vertreten durch den Dramaturgen Werner Otto, trat in Verhandlungen mit der Akademie. Das belegen Akten der Deutschen Staatsoper und der AdK aus den Jahren 1954 und 1955, in denen Hugo Fetting eine wichtige Rolle spielt. Offenbar war 1954 mit dem Ausbau des „Theaterwissenschaftlichen Archivs und der Theaterwissenschaftlichen Bibliothek“ der AdK die Übernahme des Archivs der Staatsoper erwogen worden. Gleichzeitig trat Fetting 1955 in ein engeres Verhältnis zur Staatsoper durch einen Honorarvertrag als „freier Mitarbeiter“, der laut Vertragsentwurf vom 12.1.1955 „die wissenschaftliche Mitarbeit beim Aufbau und der Führung der Bibliothek und des Archivs ...“ umfassen sollte. Ein Arbeitsprogramm, das als Nebentätigkeit von vornherein als illusorisch gelten muss, und wie der Bericht Werner Ottos vom 1.6.1955 bestätigt, von Fetting in allen Punkten nicht oder nur unvollständig erfüllt worden ist. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass die Iffland-Akten aus dem Archiv der Staats-

Iffland Akten bei der Übergabe an das Land Berlin
Foto: Klaus Wichmann

oper Fetting für eine Bestandaufnahme übergeben worden sind. Aus einem weiteren Bericht Ottos vom 3.8.1955 wird der schüchterne Versuch erkennbar, Fetting zu einer Rückgabe all der Materialien zu bewegen, die diesem laut Vertragsvereinbarung „zur Bearbeitung" übergeben worden waren.
Auf der Suche nach den tatsächlichen Eigentümern der Iffland-Akten hätte ein etwas sorgfältigeres Aktenstudium sowohl in der Akademie als auch im Staatsopern-Archiv sehr schnell Klarheit bringen können, auch über die Rolle Fettings. Der stand in der Akademie vor ganz anderen Aufgaben, die seinen vollen Einsatz erforderten. Die Akademie sah ihre Aufgaben vor allem in der Stellungnahme zu kulturpolitischen Fragen der Gegenwart. Da waren Themen aus den alten Zeiten des Theaters einfach zu akademisch. Fetting lieferte 1954 noch mit einem kleinen Büchlein über Konrad Ekhof einen Beitrag. Bereits der 1955 aus Anlass der Eröffnung des wieder errichteten Opernhauses Unter den Linden erschienene Band ist neben einer gedrängten Darstellung der Geschichte die Dokumentation der jüngsten Ereignisse der Oper. Fetting wurde im Auftrag der Akademie Herausgeber der Reihe „Theater und Film", in der bekannte Mitglieder der



Akademie des In- und Auslandes vorgestellt werden sollten. In den folgenden drei Jahrzehnten entwickelte er sich im Auftrag der Akademie zu einem äußerst produktiven Herausgeber und Sachbuchautor für das Theatergeschehen der Jahre vor und nach dem Krieg. Für seine Arbeit im Archiv blieb wenig Zeit.
Die Archive der Akademie wie auch das der Staatsoper oder des Deutschen Theaters waren nur „eingeschränkt“ für Benutzer zugänglich. Das vereinfachte wesentlich die Arbeit der dort Beschäftigten. Man brauchte sich keinen disziplinierenden Bestimmungen zu fügen wie einer informationsgerechten Katalogisierung und der Anlage eines Karteisystems und auch feste Besucherzeiten und eine Besucherbetreuung entfielen. Was ursprünglich als Provisorium in einer von politischen Unsicherheiten geprägten Stadt gedacht war, geriet mit den Jahren in Vergessenheit. Übrig blieb hingegen die „eingeschränkte“ Benutzbarkeit, eine geradezu ideale Situation, auf die Vergesslichkeit der Öffentlichkeit zu bauen. Der Sammler Fetting konnte mit „seinem“ Archiv nach Gutdünken umgehen, weil er mit ziemlicher Sicherheit davon ausgehen konnte, dass es niemanden interessierte. Und wenn doch einmal, so ließen sich Wege finden, unerwünschte Fragen abzuwimmeln. Da war es auch gleichgültig, ob er Stücke nach Hause getragen hat. Es gab keine Kontrolle. Den längsten Teil seiner Dienstjahre in der Akademie war Fetting ohne Mitarbeiter und sein eigener Chef. Wer Gelegenheit hatte, ihn schon in den 60er Jahren in seiner Ladenwohnung in der Krügerstraße zu besuchen, war voll Bewunderung für Fettings imponierende Sammlung an Büchern, Bildern, alten Drucken und Stichen. Aber niemand fragte nach der Herkunft dieser Schätze. Der gelernte Eisenbahner aus dem Mecklenburgischen dürfte wohl kaum über größere Geldmengen verfügt haben. Auch damals kosteten Antiquitäten einiges Geld.
Der Mann blieb als Sammler unerkannt. Das lag vor allem daran, dass er alles tat, um nicht aufzufallen. Das gelingt nur wenigen Sammlern. Fetting war als Buchautor inzwischen eine bekannte Persönlichkeit, die genügend Aufmerksamkeit genoss, sodass er neben der Leidenschaft des Schreibens seine zweite Leidenschaft als wohlbehütetes Privatissimum behandelte. Diese Entscheidung war wohlbedacht, denn sie bewahrte Fetting vor der Gefahr, ins Visier der DDR-Steuerfahnder zu geraten. Die DDR hatte sich mit dem perfiden Trick einer hohen Vermögenssteuer den Zugriff auf private Sammlungen verschafft, deren Eigentümer in der Regel nicht in der Lage waren, diese Summen

zu bezahlen.
Fetting hat all diese Gefahren überstanden. Als er sich jetzt beim Verkauf seiner Sammlung plötzlich einer Strafanzeige „wegen aller in Betracht kommenden Delikte“, sogar einer Haussuchung gegenübersah, brach für ihn eine Welt zusammen. Den Versuch, ihm den Unterschied zwischen Eigentum und Besitz klarzumachen, hat er empört zurückgewiesen. Nicht so der Antiquar aus Wien. Er hielt es für geraten wegen der vielen Stempel bei Fettings ehemaligem Arbeitgeber nachzufragen. Das Renommee einer Akademie schien Gewicht genug zu haben. Der einer Einladung aus Wien folgende Abteilungsleiter (zugleich Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Theatergeschichte) war nicht ganz unvorbereitet. Auch er kannte den Text meiner Veröffentlichung über die Geschichte und Sammlungen des ehemaligen Theatermuseums in Berlin, wie auch die Leute von Inlibris. Ihm hatte der inzwischen veröffentlichte Text noch als Manuskript zur Verfügung gestanden. Aber die Akademie war bereit, mit einem Gutachten die Bedenken der Wiener zu zerstreuen. Für die Iffland-Akten gab es sowieso kein Problem, denn die hatten der Akademie nie gehört. Also glaubte man, sie einfach zum Eigentum des Wiener Antiquariats erklären zu können. Ein Blick in die eigenen Akten wäre da eher störend gewesen. Vielmehr nahm man erfreut als Gegengabe die Überlassung der gesamten übrigen Sammlung Fettings aus 17 Umzugskisten entgegen, auch wenn der Direktor der Archive der Akademie der Presse erklärte, dass die Beschäftigung mit historischen Sammlungen für eine Akademie eher eine Belastung darstelle. Trotzdem hortet man weiterhin historische Sammlungsstücke, obwohl weder Personal noch Zeit zur Bearbeitung zur Verfügung stehen und die Dinge teilweise in katastrophalem Zustand sind. Die Unterbringungsmöglichkeiten sind unzulänglich und Restaurierungsarbeiten nicht möglich. So geschehen mit der Textbuchsammlung, die zahlreiche Exemplare aus der Iffland-Zeit enthält.
Es bleibt zu hoffen, dass die Akademie dieses „Geschenk“ unter Verschluss behält, um es einer genauen Überprüfung zu unterziehen, oder besser, von einer neutralen Seite unterziehen zu lassen. Vielleicht hat die Staatsanwaltschaft noch immer ein Interesse daran zu erfahren, aus welchen Quellen Fetting seine Schätze geschöpft hat. Das Ergebnis ist offen. Man darf gespannt sein.



Interessenten an weiteren Informationen sei die Publikation von Ruth Freydank, Der Fall Berliner Theatermuseum, 2 Bde., Pro Business Verlag, Berlin 2011 empfohlen.
siehe auch S.16-17

DankSagung

Sponsoren der Ausgaben 001-004

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.

Die Ausgabe 001 wurde ermöglicht durch die Firma

A. Haussmann Theaterbedarf GmbH

Mannhagen 2 • 22962 Siek

www.ahaussmann.com

Unser herzlichster Dank gilt der Geschäftsführerin Frau Daniela Schaudinn



Die Ausgabe 002 wurde ermöglicht durch die Firma

cast C.ADOLPH & RST DISTRIBUTION GmbH

Kabeler Strasse 54a • 58099 Hagen

www.castinfo.de

Unser herzlichster Dank gilt dem Geschäftsführer Herrn Arved Hammerstädt

cast®

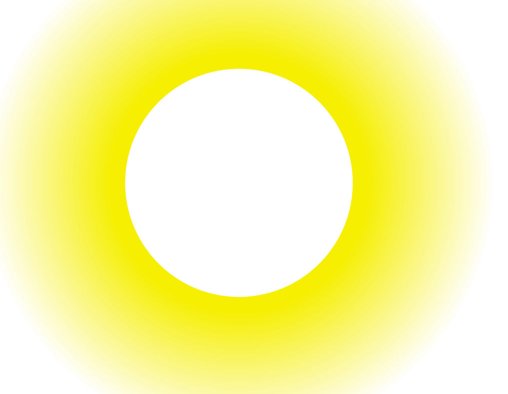
C.ADOLPH & RST DISTRIBUTION GMBH

Die Ausgabe 003 wurde ermöglicht durch die Firma
bwki Bühnenplanung Walter Kottke Ingenieure GmbH
Steinachstrasse 5 • 95448 Bayreuth
www.bwki.de
Unser herzlichster Dank gilt dem Gesellschafter Herrn Walter Kottke

BÜHNENPLANUNG
WALTER KOTTKE
INGENIEURE GMBH



Die Ausgabe 004 wurde ermöglicht durch die Firma
Hans-Jörg Huber • Planungsbüro Theater- & Lichttechnik
Hintere Etzelstrasse 15 • CH-8810 Horgen
www.TheaterPlanung.ch
Unser herzlichster Dank gilt dem Inhaber Herrn Hans-Jörg Huber



Nachrichten

Reus - BarockBühne - russische Delegation in Berlin

Dr. Stefan Gräbener

Am 18.September 2014 hat unser Ehrenmitglied Klaus-Dieter Reus auf Vorschlag des Bayerischen Ministerpräsidenten vom Bundespräsidenten für sein beispielgebendes selbstloses Engagement die Verdienstmedaille des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland verliehen bekommen. Die Initiative hatte dereinst dem Bayerischen Ministerpräsidenten einen entsprechenden Vorschlag unterbreitet, dem nun entsprochen wurde.

Verdienstmedaille und Urkunden wurden im Neuen Rathaus zu Bayreuth in einer Feierstunde durch die Oberbürgermeisterin Brigitte Merk-Erbe verliehen.

Der Verein wurde durch den Vorsitzenden Dr. Gräbener, den Schatzmeister Herrn Döring, sowie den Ehrenvorsitzenden Dr. Schulz vertreten.

Die Initiative ist Herrn Reus zu grossem Dank verpflichtet. Nach seinem Ausscheiden aus dem aktiven Schuldienst konnten wir sein über 16 Jahre entwickeltes Projekt „Faszination der Bühne“, allen voran die barocke Modellbühne, übernehmen, die wir seit dem erfolgreich ausstellen und stetig weiterentwickeln.

Wir freuen uns sehr und gratulieren Herrn Reus auch auf diesem Wege ganz herzlich!



alle Fotos: Stefan Gräbener



Dank der großzügigen Unterstützung der **DTHG** konnte die vorläufige Wiederherstellung des BarockBühnen-Modells Anfang Januar 2015 abgeschlossen worden. Diese war notwendig, da für die Ausstellung in der MarheinekeHalle eine Reduzierung der Bauhöhe von 6 auf 3m erfolgt war.



Auf der Stage|Set|Scenery (9.-11. Juni 2015, Messe Berlin) wird die Bühne dann in neuer Pracht erstmalig der Öffentlichkeit vorgestellt. Die neuen Kulissen und auch der neue Vorhang können nun zeitgleich genutzt werden.
Wir danken der DTHG und den beteiligten Fachleuten: Frank **Fehlberg**, Guido **Marschke** und Martin **Stratka**, so auch der Firma **LICHTblick**-Bühnentechnik und ihrem Geschäftsführer Jörg Schildbach in Hohen Neuendorf, in deren Werkshalle die Arbeiten durchgeführt wurden. Von Seiten der Initiative waren maßgeblich Gerhard Döring und Gregor Kondziela involviert.
Stefan Gräbener hat ein virtuelles 3D-Modell nebst neuen 2D-Planunterlagen des aktuellen IST-Zustands erstellt



Am 2.März 2015 fand ein erstes Treffen mit der „***Association of Musical Museums and Collections***“, einer Vereinigung aus Russland und zahlreicher GUS-Staaten, statt.
Der Vorsitzende informierte Die Gruppe über das ehemalige Berliner TheaterMuseum und schilderte den Werdegang und die Ziele der „***Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.***“, was auf grosses Interesse stiess.
Es wurden mögliche Kooperationen angedacht. Darunter Vorträge und ein Rundfunkbeitrag in Russland.
Die Assoziation wurde 2009 auf Initative des Moskauer Glinka-Museums, dem größten MusikMuseum der Welt, gegründet und organisiert die Zusammenarbeit von derzeit 53 Museen.
Wir danken Herrn Mukhametov, dem offiziellen Vertreter der Assoziation in Deutschland, für diesen Kontakt und freuen uns auf eine zukünftige Zusammenarbeit.





Für diese SonderAusgabe wurden die vorhandenen Artikel unverändert übernommen.

Auf nicht mehr relevante Nachrichten wurde verzichtet.

Der Artikel von Frank-Rüdiger Berger „*... Das brillanteste Ballett der Welt...*“ ist in seiner längeren Urfassung abgedruckt.

Der Artikel von Dr. Ruth Freydank „*Fakt ist...?*“ ist in voller Länge aufgenommen.

Der Text auf Seite 65 ist neu.
Ebenso die beiden Zitate auf den Seiten 64+65

Die Nachrichten auf Seite 74+75 sind hinzugefügt.

Das BildMaterial wurde aktualisiert und ergänzt.